Parliamo di musica

Musica classica, musica leggera

Quando si parla di musica è inevitabile fare una classificazione in due grandi generi: la musica classica e la musica leggera.

Tale apparentemente pacifica precisazione in realtà è stata ed è tutt'ora argomento di discussione.

Prima di tutto l'uso del termine "classica" è generico: si dice infatti musica classica quella colta della tradizione occidentale, ma anche, più specificamente, quella di un particolare periodo della storia della musica, caratterizzato da tre grandi compositori: Mozart, Haydn, Beethoven, convenzionalmente coincidente con le date 1760/1830.

Bisogna inoltre rilevare che la generica definizione musica classica o, addirittura, musica seria, si contrappone alla definizione tendenziosa che si usa dare alla musica leggera: tutto il repertorio che non può o non si vuole far rientrare nell'Olimpo della musica classica.

Si accomunano così generi fortemente diversi sia come funzione che come contenuto musicale, ad esempio il jazz e l'operetta o la break-dance e la canzone melodica italiana. Non bisogna tralasciare, invece, una classificazione basata sulle finalità (musica commerciale, musica espressione di un gruppo etnico, ecc.) e sulle funzioni (musica per ballare, per lavorare, per creare un'atmosfera, ecc.), che dovrebbero essere gli elementi su cui discutere.

Non dimentichiamo che musica, musicisti e pubblico sono espressione della società e che, come in tutti i periodi storici, la musica assume funzioni e rappresenta valori diversi, apparentemente non accumulabili in un'unico contesto storico.

D'altra parte anche nel calderone della musica classica troviamo brani che vi sono entrati per diritto in quanto di una certa epoca, e non per il loro effettivo valore.

È come affermare che se una poesia è stata scritta all'epoca di Leopardi deve per forza essere bella.

Se per la musica classica questo è ormai appurato non lo è viceversa, per cui un pezzo che si inserisce nel repertorio di musica leggera viene considerato automaticamente di serie B.

Come, allora, possiamo dire?

Tra le proposte che sono emerse, quella che ha più seguito è l'uso dei termini "colto" ed "extracolto". Certamente parlare di musica extracolta non presuppone una subordinazione alla prima, quanto piuttosto fa pensare ad una produzione musicale di un ambiente diverso, lasciando l'individuo libero da condizionamenti aprioristici.

In pratica, quindi, non si vuole affermare l'uguaglianza di valore dei due generi, quanto piuttosto la diversificazione di obiettivi, di funzioni e, di conseguenza, anche di contenuti.

Il vecchio saggio avrebbe detto: "grazie a quella che ci fa divertire, possiamo apprezzare di più la musica che ci fa pensare".

• Uto Ughi, uno dei maggiori violinisti contemporanei, è particolarmente attento alla diffusione della musica classica: si esibisce tanto nei grandi teatri quanto nei Palasport.

Gli strumenti della musica

Può apparire forse strano che abbiamo introdotto un discorso sugli strumenti musicali all'interno di un'opera dedicata al far musica col computer, visto che la vastissima gamma di possibilità timbriche che esso possiede lo rendono autosufficiente nei confronti degli strumenti tradizionali e che, quindi, l'interesse nei confronti di questi ultimi sia poco giustificato. In realtà è proprio questa varietà di effetti sonori ottenibili col computer che rende necessaria la conoscenza degli strumenti di cui si possono, volendo, riprodurre i timbri. Spieghiamoci meglio.

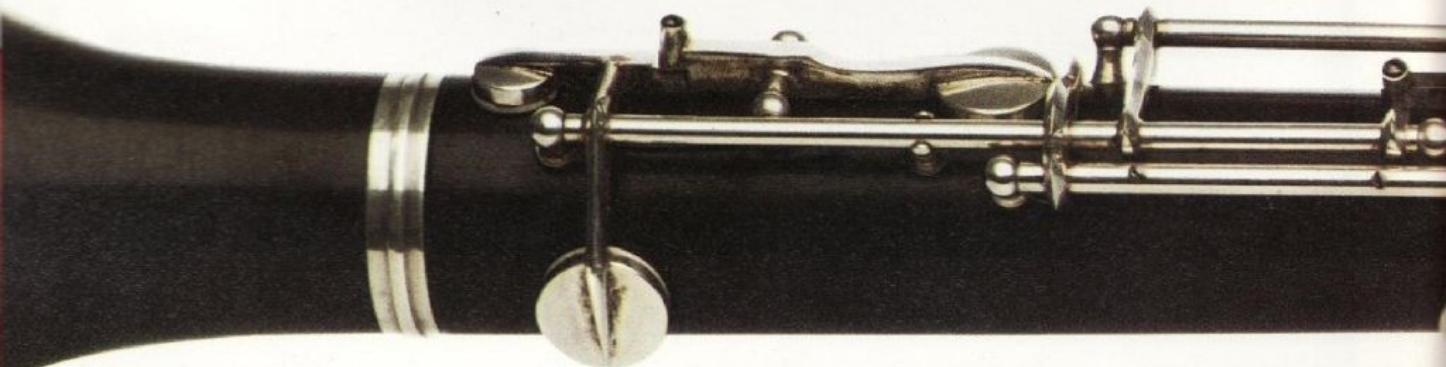
Se per caso ascolti un disco che riporta la voce di uno strumento dal timbro nasale, delicato ma penetrante, e desideri riprodurla sul computer, devi sapere che lo strumento che più da vicino corrisponde a queste caratteristiche è l'oboe, generalmente utilizzato quando si vogliono evocare atmosfere pastorali e così via.

Lo scopo fondamentale di questa sezione è proprio questo: fornire quelle conoscenze tecniche e storiche sugli strumenti in modo da imitarne il suono col computer, in maniera più consapevole e quindi più efficace. Per realizzare questo obiettivo presenteremo in ogni lezione una scheda, dedicata a uno strumento o a una famiglia di strumenti, dove ne saranno riportate sinteticamente le principali caratteristiche, alcuni elementi sull'uso e la fattura, l'estensione, cioè l'ampiezza e il numero dei suoni che è possibile eseguire con un dato strumento, le principali notizie storiche e una scelta di titoli di brani famosi, rappresentativi o particolarmente interessanti.

Classificazione

Si parlava prima di "famiglie" di strumenti, ma che senso ha porre un problema di parentele in questo campo? L'interrogativo ci porta ad una questione fondamentale per la conoscenza degli strumenti musicali: la loro classificazione. Classificare gli strumenti con cui producevano la loro musica è stato un problema per gli uomini di tutte le epoche, a partire dai teorici della musica greca, che dividevano gli strumenti da loro conosciuti in tre categorie: a fiato, a corda e a percussione.

A questa divisione si sono rifatti tutti gli studiosi fino al Rinascimento inoltrato, anche se sono nate all'occorrenza altre classificazioni ufficiose che meglio si adattavano ai tempi e alle nuove conoscenze. Ne abbiamo un esempio nel tardo Medio Evo in Europa centrale, quando gli strumenti furono divisi in "alti" e "bassi", cioè da suonarsi all'interno o in esterno, in sostanza con maggior o minor potenza.

Verso il 1800 si cominciò a considerare il problema da un punto di vista più scientifico e i tentativi di uscire dalla vecchia classificazione tripartita divennero numerosi. Purtroppo nessuno riuscì a dare un'impronta realmente nuova agli studi o, perlomeno, a fornire dei principi di ordinamento capaci di

durare a lungo.

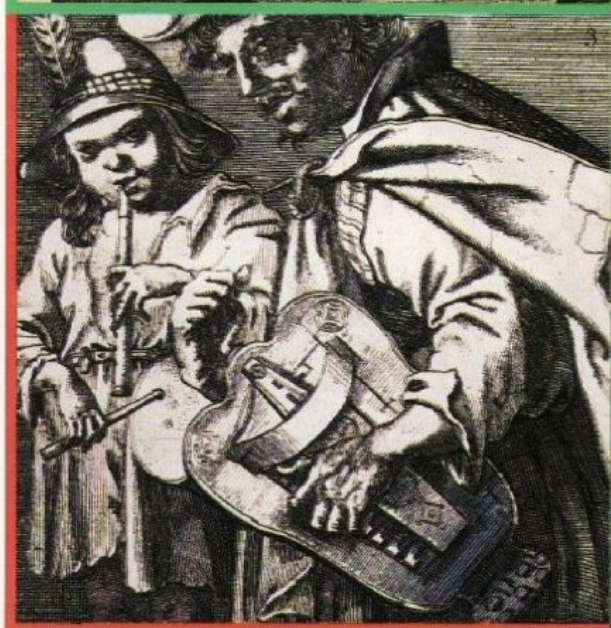
Bisogna aspettare il ventesimo secolo, quando si sostituì il principio su cui si reggeva l'antica classificazione greca, velatamente ancora accettata, che divideva gli strumenti a seconda *del modo* in cui veniva creato il suono, con quello che prevede di raggrupparli secondo *la fonte* che genera il suono. La divisione che si fonda su questo principio è, ancora oggi, la più diffusa e prende il nome dai due musicologi, studiosi di storia e teoria musicale, che ne hanno dato la sistemazione definitiva: Sachs e Hornbostel. Essa prevede cinque grandi classi, a loro volta divise in sottoclassi:

• In alto, una suonatrice di liuto, strumento appartenente alla classe dei cordofoni, in un affresco del Castello del Buonconsiglio, a Trento; in basso, il corno inglese, un aerofono della famiglia dell'oboe, rispetto al quale è intonato una giunta sotto.

• 1) Idiofoni o autofoni

Sono gli strumenti in cui il suono è prodotto dalla vibrazione del corpo stesso: ad esempio i piatti, i vari tipi di sonagli, gli xilofoni e i metallofoni.

• Un esempio di antichi strumenti per ognuna delle quattro classi storiche; la quinta (elettrofoni) è nata nel nostro secolo. Nella pagina accanto, in alto, immagini di flauti tratti da "Musica getutsch" di Sebastian Virding, un volume del 1511 che tratta tra l'altro la divisione in famiglie e la costruzione degli strumenti; in basso, un corteo musicale settecentesco.

1 **Idiofoni** - Carillon
2 **Menbranofoni** - Tamburo militare
3 **Cordofoni** - Ghironda
4 **Aerofoni** - Corno e tromba

• 2) Membranofoni

Il suono viene determinato da una pelle o, in generale, una membrana tesa sopra una cavità che amplifica il suono e funge così da risuonatore. Appartengono a questa classe tutti i tipi di tamburi.

• 3) Cordofoni

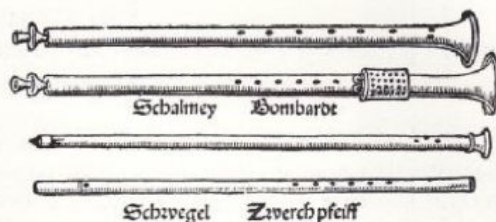
Sono quelli che producono il suono mediante corde, non importa il modo in cui questo avviene. Capita così che si trovino riuniti in questa classe strumenti apparentemente lontanissimi quali, ad esempio, il pianoforte e il violino, accomunati dall'uso delle corde, sia pure svolto secondo modalità differenti.

• 4) Aerofoni

Il corpo vibrante di questi strumenti, quello che produce il suono per intendersi, è l'aria. Vengono immediatamente in mente tutti gli strumenti a fiato: tromba, flauto, saxofono, eccetera; non dimentichiamo, però, che alla stessa categoria appartiene anche l'organo a canne delle chiese.

• 5) Elettrofoni

Il suono nasce per mezzo di impulsi elettrici, come avviene negli organi elettrici ed elettronici e nelle chitarre elettriche. Spesso, in certi tipi di musica contemporanea, accade che anche gli strumenti tradizionali vengano amplificati mediante il collegamento ad amplificatori elettrici.

Queste sono oggi le cinque classi della moderna classificazione degli strumenti, che rimane aperta ad aggiunte nel caso si scoprissero nuovi mezzi di produzione di suoni. Volendo sapere di più sulle sottoclassi in cui ogni classe è divisa e su quali strumenti vi si trovano all'interno, vi rimandiamo alle schede sui singoli strumenti delle prossime lezioni.

La disciplina che si occupa di classificare gli strumenti musicali prende il nome di *organologia*, dal termine greco "organon" che significa strumento. Il suo compito non si ferma a questa funzione: l'organologia si incarica anche di ricostruire la storia di ogni singolo strumento e la sua evoluzione nei secoli. Non bisogna credere, infatti, che le forme in cui li conosciamo noi oggi siano rimaste immutate dalla loro origine. Vi sono state variazioni, influenze reciproche di forme diverse, che hanno portato alla creazione di strumenti nuovi, completamente differenti dagli originali che li avevano generati, o alla estinzione di strumenti che l'uso giudicava ormai sorpassati e così via. Facciamo un esempio significativo.

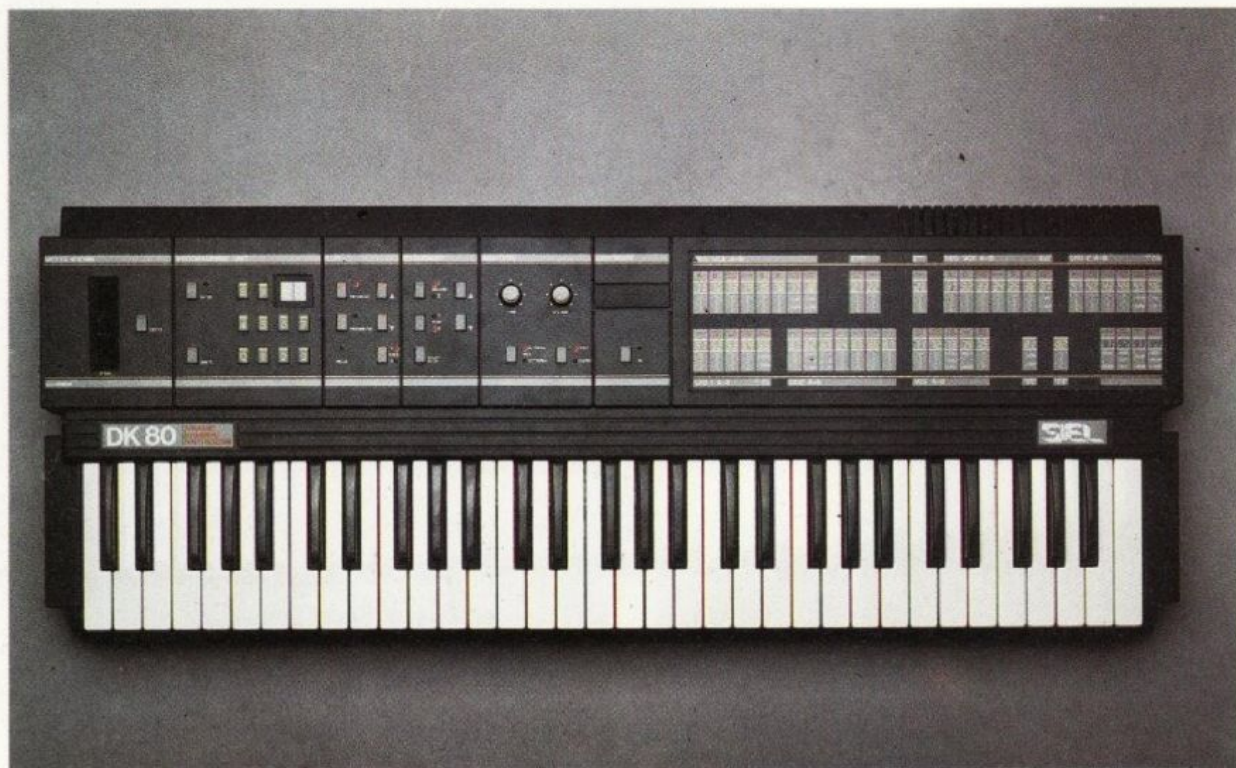
Il violino sembra lo strumento stabile per eccellenza, quello che tutte le epoche hanno conosciuto uguale e su cui tutti i compositori del passato si sono cimentati. In realtà la sua storia è molto complessa e la sua apparizione nelle forme attuali avvenne solamente verso il sedicesimo secolo. Prima vi erano numerosi strumenti a corde con forme simili, ma dai nomi quanto mai diversi: viella, giga, ribeca, lira...

Il nostro violino è nato dalla fusione di alcuni di

questi strumenti, operata da maestri liutai che cercavano nuove possibilità, e la sua evoluzione non si è mai fermata completamente. C'è sempre stata ricerca di effetti nuovi, per accentuare una qualità piuttosto che un'altra, con lo scopo di adattarsi al tipo di musica proprio di un dato periodo oppure per crearne di nuova, sfruttando le numerose possibilità dello strumento.

Un altro esempio di evoluzione, più vicino a noi, è dato dalla chitarra elettrica, sorella della chitarra detta acustica, cioè quella in cui l'amplificazione del suono avviene con mezzi esclusivamente naturali. Il risultato timbrico e le possibilità offerte dalla prima sono molto diversi da quelli ottenibili dalla seconda; questo fa sì che i loro repertori siano molto differenziati e il loro uso avvenga in contesti musicali diversi. L'esecuzione di un minuetto di Bach sulla chitarra elettrica, oltre a far gridare allo scandalo gli amanti della musica classica, darebbe un effetto perlomeno strano; le stesse reazioni si avrebbero da parte degli appassionati di rock se, viceversa, si affidasse il basso di un brano dei Police ad una chitarra classica. Da questi esempi risulta chiaro che ogni epoca usa, per la sua musica, gli strumenti che più le sembrano adatti e che meglio si prestano alla sua esecuzione. Gli strumenti che non corrispondono a tali requisiti cadono in disuso, come è successo a tanti strumenti del periodo rinascimentale o barocco, riscoperti solo di recente da ambienti specializzati, ma dimenticati per secoli.

Il processo di evoluzione degli strumenti non è, però, a senso unico: non è solo la musica di un certo periodo a influenzare l'evoluzione di uno strumento o a decretarne l'abbandono. Le diverse possibilità offerte da strumenti modificatisi nel corso del tempo infatti incoraggiano e hanno incoraggiato i compositori a modellare le loro opere in modo diverso. Questo, a sua volta, porta alla nascita di nuove esigenze che determinano ulteriori cambiamenti negli strumenti... e così di seguito. Il procedimento è circolare.

Un ultimo esempio: il computer permette sì di riprodurre strumenti e musiche pensati prima e indipendentemente dalla sua esistenza, ma, soprattutto, possiede qualità diverse che aprono la strada a un modo di comporre musica del tutto nuovo.

• Un violino antico e uno moderno a confronto: quello di sinistra è uno strumento del 1775, costruito dal liutaio milanese Mantegazzi, quello a destra è un moderno violino tedesco di fabbrica; come si vede la forma è rimasta sostanzialmente immutata. Nella pagina accanto, un sintetizzatore elettronico delle ultime generazioni.

La struttura musicale

La musica è l'arte dei suoni ed usa un linguaggio per comunicare, di volta in volta a seconda delle epoche o delle persone, emozioni, sentimenti, passioni.

Per essere in grado di capire un messaggio è necessario conoscere il linguaggio tramite cui questo è espresso.

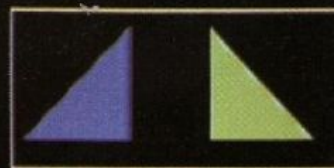
Nella sezione relativa a ritmo e melodia abbiamo esposto la grammatica della musica; ora, seguendo l'analogia con la struttura della lingua, cominciamo ad occuparci dell'analisi logica e dell'analisi del periodo.

Facciamo un esempio: se qualcuno rivolge una domanda, fra il momento in cui questa è pronunciata e il momento in cui c'è la risposta si crea una certa tensione, data dall'interruzione, dall'incertezza che l'interrogazione origina. La risposta scioglie questa tensione e riequilibra la situazione, togliendo il senso di indefinito e di incerto che dava il non sapere qualcosa.

La domanda e la risposta si completano da un punto di vista formale oltre che di contenuto, nel senso che il contenuto della risposta completa l'interrogativo della domanda. Infatti chi domanda e chi risponde hanno creato un sistema di tensione e scioglimento, che è uno dei più semplici e fondamentali sistemi formali.

La risposta, però, può essere o perfettamente in carattere con la domanda o mostrare risvolti nuovi che la domanda non prevedeva, oppure eludere completamente l'interrogazione (vedi videopagina n. 1 sul computer): dal tipo di risposta dipende il carattere generale del sistema.

Come il linguaggio verbale, anche la musica è basata su questo gioco di tensioni e risoluzioni, di domande e risposte, di attese premiate o frustrate e lo estende a tutti i livelli della propria organizzazione formale, a partire dalle strutture minime per arrivare alle macrostrutture, cioè da accenni che durano pochi secondii a lunghi brani della durata di ore. Cominciamo ad occuparci delle prime.

Ascolta innanzitutto il primo esempio musicale: si tratta dell'inizio del coro che conclude la Nona sinfonia di L. van Beethoven (videopagina n. 5).

Probabilmente, finora, non ti sei mai soffermato ad ascoltarlo con attenzione. Se provi a farlo, scoprirai che è costruito secondo una forma molto semplice, che potremmo schematizzare contraddistinguendo le varie parti che lo compongono con lettere dell'alfabeto. Lo schema che ne risulta è questo:

AB AB'

(videopagine 6-7), dove A rappresentata la domanda, B una prima risposta che non soddisfa e non serve a placare completamente la tensione creata da R, tanto è vero che R viene replicato e stavolta ad esso risponde B', che costituisce invece una risposta definitiva e soddisfacente.

I gruppi A + B e A + B' prendono il nome di frasi e, in questo caso, è possibile dividerli in due semifrasi ciascuno (i due elementi A e B o A e B'), mentre il sistema che li comprende viene generalmente definito periodo; come si vede le analogie col linguaggio verbale non sono solo utili per le esemplificazioni, ma si estendono anche ai termini usati normalmente nella pratica musicale.

La semifrase non è però l'elemento più piccolo in cui si può scomporre una struttura musicale. Possiamo ancora dividere una semifrase in incisi, cioè in unità minime caratterizzate dal punto di vista ritmico e melodico. Riassumento, possiamo costruire una scala di elementi, dal più piccolo al più grande:

Inciso < Semifrase < Frase < Periodo

Non devi pensare, però, che tutte le composizioni musicali siano organizzate secondo una struttura interna così semplice e perfettamente simmetrica. Ci sono, e forse sono la maggioranza, frasi che non sono assolutamente divisibili in due semifrasi e periodi che non seguono la struttura AB-AB', ma schemi molto più complessi e articolati. Come spesso avviene lo schema che abbiamo presentato è

• Partitura orchestrale di una sinfonia di Brahms. Nella pagina accanto, gli elementi base della notazione musicale: il pentagramma, insieme di linee su cui si scrivono le note, e le tre chiavi che normalmente si incontrano nelle partiture musicali: dall'alto, le chiavi di violino, di contralto e di basso.
Le sbarrette verticali sul pentagramma danno la divisione dei valori di tempo.

particolarmente usato in un certo tipo di musica e in un preciso periodo storico. Anche se datato, possiamo considerare questo modello come uno schema abbastanza basilare.

Prova ora a fare l'analisi di un periodo proposto dal computer (videopagina 8). Si tratta della nota

canzone natalizia "Jingle bells" e la sua lunghezza è leggermente maggiore rispetto a quella del brano ascoltato prima; soprattutto ci sono più note, quindi stai bene attento a non farti ingannare nella definizione delle semifrasi e delle frasi. Ascolta più di una volta il motivo prima di darne lo schema. Quando l'hai fatto, confronta la tua soluzione con quella fornita dal C64 e poi riascolta, sia che tu abbia dato una soluzione corretta che sbagliata. Questo esercizio ti serve per confermarti la divisione fatta a tavolino o per cercare di sentire meglio come stanno le cose.

Hai notato che in precedenza è stato usato il termine *motivo*, una parola che forse ti è già capitato di usare, parlando di una canzone o di un pezzo di musica ascoltato per caso.

Per motivo intendevi la melodia che ti era rimasta impressa, la melodia principale del brano, quella che lo caratterizza e che viene per prima in mente quando si cerca di ricordarlo.

All'incirca la definizione è esatta, anche se non specifica bene che funzione abbia il motivo all'interno del pezzo in questione. È per questo che nel linguaggio degli studiosi o di coloro che si occupano di musica in generale, il termine motivo non è molto usato. Si preferisce di solito utilizzare periodo o frase quando si fa riferimento a problemi di struttura della musica, l'uno o l'altro a seconda che il motivo principale sia costituito da una sola frase o da tutto il periodo, oppure tema quando si stanno trattando questioni formali che, come vedremo in seguito, fanno riferimento a strutture più grandi di quelle esaminate finora.

Il contesto musicale

Fino ad adesso abbiamo parlato di periodi, frasi, semifrasi e incisi come se vi fosse sempre una sola voce a cantare o un solo strumento a suonare, ma in musica non è certo sempre così. Vi sono situazioni in cui più persone cantano o suonano la stessa cosa, in cui una persona canta o suona la melodia principale mentre un'altra, o altre, l'accompagna e, infine, situazioni in cui molte persone eseguono contemporaneamente melodie diverse. In realtà le situazioni si possono ridurre a tre, perché la prima descritta è sostanzialmente identica al caso in cui agisce un unico esecutore, che si identificano coi nomi di:

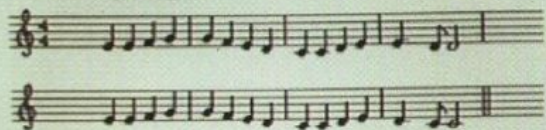
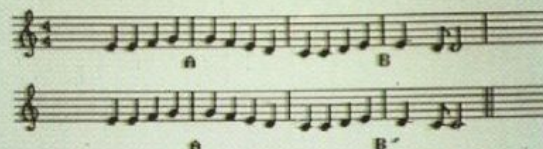
Monodia

Quando l'esecutore o gli esecutori cantano o suonano un'unica linea melodica.

Melodia con accompagnamento

Quando si eseguono una melodia principale e il suo sostegno, cioè una o più parti che la accompagnano e la sorreggono. La melodia con accompagnamento viene detta *omofonia* quando tutte le parti, anche quella principale, hanno lo stesso ritmo.

Polifonia

Quando le linee melodiche messe in gioco sono

più di una e tutte più o meno della stessa importanza o, perlomeno, costruite in maniera tale che nessuna spicchi costantemente in modo vistoso.

A queste tre categorie possono essere ricondotti, con le dovute semplificazioni, tutti i brani che compongono il repertorio musicale. Durante i vari periodi storici esse si sono alternate nel ruolo di forme dominanti, di modelli privilegiati per la composizione, lasciando le rimanenti due categorie in sottordine. Ad esempio, per tutto il primo Medio Evo ha dominato nettamente la monodia, ma già dal 1300 questa viene soppiantata dalla polifonia, che cederà poi il passo alla melodia accompagnata alla fine del Rinascimento.

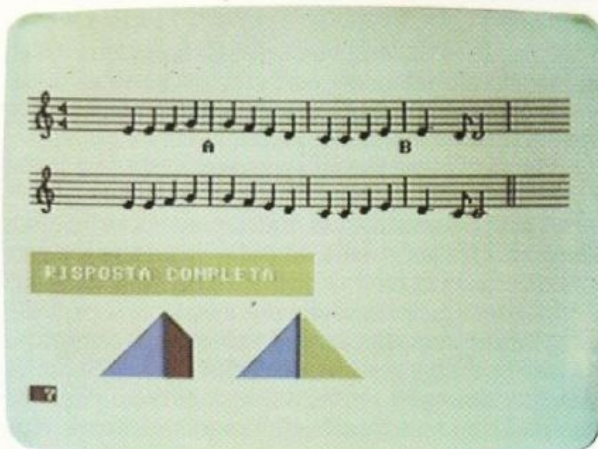
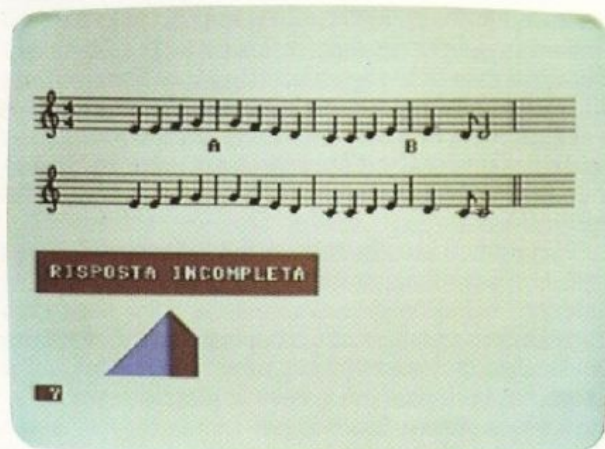
Oggi non si può dire con chiarezza quale delle tre forme predomini sulle altre: nella musica leggera è quasi sempre la melodia accompagnata a prevalere anche se gli accompagnamenti sono diventati molto raffinati, nella musica colta contemporanea invece si spazia liberamente attraverso tutte e tre le categorie, usando come metro unicamente i fini specifici di ogni singolo compositore.

Ascolta ora tre esempi musicali, uno per ogni categoria, come ci vengono proposti dal computer (videopagine 11-12-13). Il primo è un brano gregoriano, il canto ufficiale della chiesa cattolica dal Medio Evo in poi: la melodia è unica, siamo, quindi, di fronte a un caso di monodia.

Segue una nota canzone degli anni sessanta, composta da Joan Baez: "We shall overcome" dove, di solito, la voce canta la melodia principale e la chitarra l'accompagna con accordi.

Abbiamo, infine, l'inizio di una fuga tratta dal "Clavicembalo ben temperato" di J.S. Bach; lo strumento che esegue questo brano è uno solo, il clavicembalo, ma le voci, cioè le varie linee melodiche che formano il brano, sono più di una, per la precisione tre, e procedono indipendentemente l'una dall'altra con all'incirca la stessa importanza.

Ancora una volta la rappresentazione grafica fornita dal computer può aiutarti a comprendere meglio. Vedi, infatti, che nel grafico relativo all'esempio di canto gregoriano esiste una sola linea, che sale o scende a seconda del salire o scendere della melodia, ma che è indipendente da qualsiasi altra; in quello relativo alla melodia accompagnata, la prima linea spicca rispetto a una banda più grossa che le sta sotto e che la segue fedelmente; nell'ultimo caso, infine, che illustra la polifonia, le voci

• **Johann Sebastian Bach (1685-1750) in un ritratto giovanile. Bach è stato il più grande cultore di quella forma polifonica detta fuga.**

entrano sfalsate e si muovono indipendentemente l'una dall'altra.

Come hai fatto prima con "Jingle bells" e la divisione del periodo, cerca ora di identificare le diverse strutture musicali nei tre esempi forniti dal computer. Attento a non confondere melodia accompagnata con polifonia!

L'esempio di videopagina 14 è il già noto "Fra Martino", ma viene eseguito in maniera speciale; quello di videopagina 15 è invece una versione piuttosto particolare, con molte modifiche, della composizione pianistica di L. van Beethoven "Per Elisa" e, infine, in videopagina 16 c'è il famoso canto della guerra di secessione americana "John Brown".

Come al solito, una volta data la soluzione, confrontala con quella del computer e riascolta i brani per avere una conferma del risultato.

I generi in musica

In questa sezione, non tratteremo soltanto problemi di "forma" della musica, ma mostreremo anche come la musica si aggancia con l'esterno, con la situazione generale della cultura in certi periodi; parleremo quindi dei *generi musicali*.
Ma che cos'è un genere musicale?

Se, per esempio, ti capita di ascoltare un pezzo di musica jazz, non lo classificherai come rock. Lo intuisci dal tipo di ritmo, dal sound, dal carattere generale del prezzo: hai fatto una distinzione di genere.

Nella parola "genere" sono comprese tutte le particolarità che rendono un certo tipo di musica diverso da un altro. Il rock è un genere di musica, perché ha determinati caratteri e tutta la musica che possiede questi caratteri verrà sempre chiamata rock.

Naturalmente si tratta di schematizzazioni, perché non si può certo dire che un brano di rock sia identico ad un altro; come non si può dire che due persone che parlano la stessa lingua dicano sempre le stesse cose. Tuttavia permangono alcune particolarità invece di altre, l'"aspetto generale" delle composizioni è quindi caratteristico.

Riassumendo, un genere musicale è la somma dei caratteri distintivi che si incontrano costantemente in tutti i brani che portano il nome del genere.

Oggi fioriscono contemporaneamente moltissimi generi di musica, ed il raggruppamento in generi può essere fatto osservando la musica da punti di vista diversissimi.

Parlando di musica colta e di musica popolare, si può fare una distinzione del materiale partendo da interessi sociologici: nella musica colta sono più frequenti i caratteri di complessità del discorso musicale e di ricerca di astrazione, mentre in quella popolare si ricerca più spesso la piacevolezza delle melodie e la loro facilità.

Nel caso della musica leggera contemporanea

• Una immagine satirica ottocentesca dove un'orchestrina, o meglio una banda, suona all'aperto con gli strumenti più disparati.

invece, analizzata da un punto di vista più strettamente musicale, le diversità fra funky e jazz o fra punk e heavy-metal servono a classificare unicamente determinate musiche sotto un genere piuttosto che un altro.

Si potrebbe ancora individuare le differenze tra la musica diffusa oggi in Italia e quella ascoltata e praticata in India: in questo caso ci serviremmo della musica per chiarire aspetti antropologici e geografici.

Un genere, quindi, è una specie di contenitore che va riempito di dati caratteristici; nelle varie epoche questi dati hanno individuato generi diversi di musica a seconda del suo utilizzo: nella religione o nella vita pubblica, dalle celebrazioni dei potenti alla musica da camera nei salotti borghesi. Molto probabilmente, religione e magia sono strettamente connesse con la nascita della musica o perlomeno con le sue originarie utilizzazioni: ancora oggi presso i popoli primitivi le cerimonie religiose o magiche sono accompagnate da musica e danza.

La musica ufficiosa invece, quella che molto spesso rimane all'ombra dell'ufficiale anche per la pochezza di notizie al riguardo, è quella del popolo, ma non solo. È la musica che accompagna le feste popolari, le danze, i banchetti, ma anche il lavoro e tutte le occasioni della vita pubblica.

Inoltre è la musica usata per il divertimento o le occasioni particolari degli strati sociali superiori. Probabilmente il fatto che fosse finalizzata a scopi poco nobili, che non potevano certo godere della stessa importanza degli eventi legati alla musica ufficiale, faceva sì che risultasse di second'ordine.

Gli uomini, però, non agiscono come se si muovessero fra compartimenti stagni; è quindi ovvio che i due tipi di musica si sono influenzati a vicenda, creando delle situazioni ibride che spesso scontentavano entrambe le parti. I sacerdoti vedevano svilita la musica per il culto e i fruitori della musica ufficiosa trovavano la contaminazione noiosa o difficile da gustare. Probabilmente gli unici a godere della situazione erano i musicisti, che potevano usufruire di materiale molto più ampio per il loro lavoro.

Quanto detto si potrebbe estendere, a grandi linee, per tutta la storia, fino ai nostri giorni.

I due tipi di musica ufficiale e ufficiosa tendono nel tempo ad avvicinarsi e si influenzano reciprocamente; per tutto il Medio Evo la musica religiosa continua a mantenere il suo ruolo di musica colta, ma già nel Rinascimento molte forme di musica per la danza, tipiche del secondo genere, passano al primo, assumendo importanza maggiore.

Capita inoltre, sempre più di frequente, che un compositore attinga a temi di musica popolare rielaborandoli e portandoli al rango di musica colta.

Il lessico musicale

Questa rubrica è stata creata per la spiegazione e l'approfondimento di termini e concetti trattati nelle varie sezioni. Apparentemente separata ed autonoma, in realtà con frequenti richiami e collegamenti, questa sezione è perfettamente inserita nel contesto dell'opera fungendo contemporaneamente da filtro e riassunto delle singole lezioni.

A

Accordo

S'intende per accordo la produzione contemporanea di più suoni. È alla base dell'aspetto armonico della musica, per cui sarà un argomento della trattazione dell'armonia.

Altezza

È la caratteristica del suono che permette di definirlo come acuto o grave; dipende dal numero delle vibrazioni che il corpo elastico fa nell'atto di produrre il suono.

I limiti umani sono di percepire suoni non inferiori alle 20/30 vibrazioni al secondo e non superiori alle 20.000 circa. I suoni con frequenza maggiore, ad esempio quelli emessi dai fischietti per cani, vengono chiamati ultrasuoni e non sono percepibili dall'orecchio umano.

C

Canto gregoriano

Canto della chiesa cristiana nel periodo medievale, viene denominato *gregoriano* dal nome di papa Gregorio Magno (VII sec.), presunto ordinatore del genere. Presunto in quanto non esistono autori precisi a cui attribuire anche una sola delle circa 3000 melodie che appartengono a questo repertorio: parlare di canto gregoriano quindi, è una definizione poco corretta che, tramandata per secoli, rimane tutt'ora radicata nell'uso.

Il canto gregoriano è monodico, personale e stilistico, quindi linea melodica, spesso eseguita coralmente. Ancora utilizzato in occasioni religiose particolari, è rimasto però fermo al repertorio delle origini.

La voce di soprano è la più "alta" tra quelle umane;
Laura Syrmen, qui raffigurata, è stata un grandissimo soprano dei tempi di Vivaldi.

D

Durata

È la caratteristica del suono che si preoccupa di misurarne nel tempo la durata.

È facilmente distinguibile, sebbene si presti ad essere confusa con l'intensità.

F

Fuga

Forma musicale di tipo polifonico, cioè costituita da diverse melodie e considerata, per la sua complessità architettonica, banco di prova dell'abilità compositiva di un musicista.

Fu una delle forme principali dell'epoca barocca, grazie anche all'apporto di J.S. Bach (1685/1750).

I

Intensità

È l'elemento sempre più immediato e... usato quotidianamente; corrisponde infatti al volume del mangianastri o del televisore.

La grande classificazione tra suono forte e suono piano presenta una suddivisione più particolareggiata, che contempla dinamiche intermedie o estreme più precise. Nel corso di un brano musicale si usa indicare la dinamica con simboli e segni che, dal fortissimo [ff], passando per espressio-

ni intermedie [f, mf, mp, p], arrivano al pianissimo [pp], comprendendo anche segni espressivi come il diminuendo e il crescendo (rappresentati da una forcella rivolta orizzontalmente nei due sensi).

M

Melodia

Si può definire melodia una successione di suoni e pause che esprima un'idea musicale.

La melodia, per esempio, è l'elemento che viene estrapolato e memorizzato da una canzone di successo e distingue essenzialmente il brano musicale.

Metronomo

Termine usato per indicare un apparecchio da orologeria, utilizzato nello studio della musica, che suddivide acusticamente e visivamente il minuto in parti maggiori o minori al secondo, cioè più e meno di 60.

Indicato nell'esecuzione di esercizi tecnici e studi per i primi anni, può rivelarsi negativo: è possibile assuefarsi al metronomo diventando interpreti troppo meccanici a scapito dell'espressività.

Il primo gande compositore che specificò nelle sue composizioni la velocità metronometrica fu Beethoven; prima di lui, come anche in seguito, si utilizzavano indicazioni generiche come Allegro, Adagio, ecc.

• Il metronomo, qui fotografato in azione, è uno strumento didattico di ausilio nell'apprendimento del ritmo musicale.

Notazione musicale

Sistema di indicazione degli elementi musicali, è in pratica la grammatica della musica. È nata dall'esigenza di scrivere la musica con un codice proprio e universalmente riconosciuto.

Il sistema attuale di notazione musicale, che è parte integrante di questa opera, è stato pensato, elaborato, verificato, sperimentato, per un periodo che si avvicina al millennio. Per cui se da un lato la notazione musicale rappresenta un'ottima razionalizzazione dei concetti propri della musica, dall'altra è, rispetto alle nuove tendenze della musica contemporanea, un po' datata e forse insufficiente a rappresentare i fenomeni sonori.

Possiamo affermare che accanto all'attuale sistema, praticamente adottato da tutti i paesi di tradizione occidentale, si stanno sperimentando nuove grafie musicali, con caratteristiche locali e personali, pensate o in alternativa o come appendice della notazione musicale.

Pausa

Segno convenzionale che in musica indica un silenzio, misurato nei medesimi rapporti di valore delle note musicali.

Pentagramma

Il pentagramma è un insieme di linee su cui si scrivono le figure musicali. Vedi rigo musicale.

Pulsazione

Unità di misura nella suddivisione regolare del tempo.

La pulsazione è presente in ogni brano di musica, creando quel trasparente effetto paragonabile alla pulsazione del nostro cuore.

Repertorio

Viene così chiamato l'insieme della produzione musicale assegnata ad un determinato periodo, strumento o gruppo di strumenti.

Rigo musicale

Il rigo musicale è un sistema di linee che serve a determinare l'altezza nella scrittura musicale.

Il rigo musicale nato con una sola linea che indicava una nota (le altre erano relative a questa), è stato poi fissato da Guido d'Arezzo in 4 linee (tetragramma), usato per il canto gregoriano. Solo all'inizio del XVII sec., dopo un'impennata che lo portò a 10 e 12 linee, complicando invece di facilitare la lettura, si standardizzò nelle 5 linee attuali.

Ritmo

Per ritmo o tempo s'intende in musica l'organizzazione nel tempo dei suoni e dei silenzi.

In generale si parla di due tipi generici di ritmo, il ritmo naturale e quello artificiale, che a sua volta si distingue in ritmo libero o misurato.

Il naturale è quello che si vive nella natura, come il moto ondoso del mare, il gocciolare dell'acqua, o i ritmi biologici.

L'uomo crea ritmi artificiali per esprimersi in arti come la musica, la poesia, la danza. Il ritmo artificiale libero si basa sull'alternanza e la somma di elementi lunghi [ ] e brevi [ ]; nella poesia, ad esempio, le sillabe lunghe e brevi. Il ritmo misurato, più propriamente musicale, sfrutta accenti deboli e accenti forti che combinati per divisione o suddivisione dell'unità creano *ritmi* diversi.

In musica termini come ritmo e tempo sono, a discapito della chiarezza e della semplicità, usati con vari significati, per cui sarà necessaria una trattazione specifica nel corso dei singoli argomenti affrontati.

Rumore

Evento percepito dall'udito definito come sgradevole o di disturbo. Fisicamente è prodotto da una vibrazione non periodica e regolare che si contrappone al suono.

È quanto mai evidente che il concetto di rumore dipende essenzialmente da un fattore estetico, personale e stilistico quindi suscettibile di definizioni e classificazioni proprie di ogni epoca.

S

Suono

È un evento percepito dal senso dell'udito, prodotto da una vibrazione regolare e periodica di un corpo elastico.

Il suono si può definire per mezzo di quattro caratteristiche: altezza, intensità, durata e timbro.

• Il flauto, il clarinetto, l'oboe; il loro timbro è determinato dalla forma e dal materiale di costruzione.

T

Tagli addizionali

Frammenti di linea che vengono aggiunti al rigo musicale per indicare note con estensione più ampia del pentagramma.

Tempo

Vedi il termine ritmo.

Timbro

È l'elemento del suono che viene definito dal tipo di materiale o strumento che produce il fenomeno sonoro.

Il timbro degli strumenti musicali è unico e personale, proprio come il timbro della voce umana.

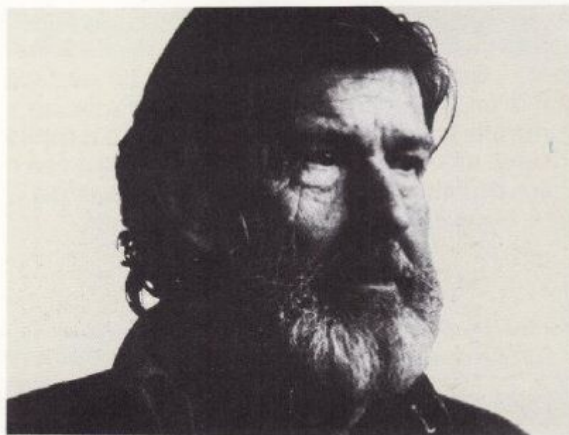
Differente dalle altre caratteristiche del suono, il timbro non è rappresentabile o suddivisibile con un'unità di misura, ma è proprio di ogni corpo che produce un suono.

Il suono del silenzio

Sono d'accordo!

Il titolo in questione è volutamente provocatorio, curioso e magari scorretto, però molto chiaro.
Quando parliamo di silenzio pensiamo immediatamente alla negazione di fenomeni sonori; insomma a qualcosa che non esiste di per se stesso ma solo in relazione a un esistente. Proviamo invece a considerare il silenzio alla stregua di un suono, un suono indefinito, ma eloquente ed espressivo.
Pensiamo alle colonne sonore dei film gialli, quando, nel momento cruciale, la musica deve lasciare spazio al silenzio, alla tensione che esso crea, a tutto quello che non dicendo lascia esprimere.
Nel repertorio musicale si incontra spesso l'uso del silenzio come mezzo espressivo. In *Orfeo*, il primo capolavoro del melodramma del musicista Claudio Monteverdi, è proprio nella situazione più drammatica (quando, cioè, a Orfeo viene comunicata la morte di Euridice, sua promessa sposa) che il compositore usa il silenzio come massimo mezzo espressivo del dolore.

Il silenzio si può anche rappresentare: all'inizio di questo articolo ho saltato appositamente una riga dopo l'enunciazione imperativa, obbligando gli occhi a una pausa, a un "break" visivo e quindi mentale, per rafforzare l'effetto del titolo. Ciò rappresenta qualcosa di più di quello che è la punteggiatura nel discorso scritto, che costringe comunque chi legge a interrompere, a sospendere e a dare un senso più o meno compiuto al discorso.
Nella musica si trovano spesso esempi di esordi o di finali dove la pause (i silenzi della notazione musicale) assumono un ruolo e un significato ben specifico, divenendo argomento e soggetto.
Il discorso musicale, come quello parlato, ha bisogno di pause per separare e definire, ma usa anche i silenzi per esprimere qualcosa, anche se ciò spesso sfugge all'ascoltatore distratto.
Abituiamoci dunque ad ascoltare il silenzio, non solo nella musica, ma pure nella vita di tutti i giorni, perché il silenzio, o meglio, l'assenza di rumori, è una musica sempre più rara e preziosa.

L' ORFEO
FAVOLA IN MVSICA
DA CLAVDIO MONTEVERDI
RAPPRESENTATA IN MANTOVA
l'Anno 1607. & nouamente data in luce.
AL SERENISSIMO SIGNOR
D. FRANCESCO GONZAGA
Prencipe di Mantoua, & di Monferato, &c.
In Venetia Appresso Ricciardo Amadino.
M D C IX.

• Il frontespizio dell'*Orfeo* di Claudio Monteverdi: quest'opera è stata fondamentale nella storia della musica, sia per le novità dell'assetto strumentale, sia per l'uso del tutto nuovo di elementi strutturali quali le pause. Del silenzio come elemento musicale, ha fatto largo uso l'avanguardia musicale del Novecento; John Cage, nella foto in alto, ha scritto composizioni fatte solo di lunghe pause, durante le quali il pubblico ascolta i rumori esterni.

Gli strumenti della musica

L'organo

Sotto questa categoria considereremo numerosi strumenti che sono normalmente chiamati organi e il cui suono presenta parecchie affinità ma che, come vedremo, differiscono notevolmente per l'aspetto e soprattutto per il modo in cui il suono viene prodotto.
I più importanti tipi di organo sono tre:
a) organo a canne;
b) armonium;
c) organo elettrico.

L'*organo a canne* appartiene alla famiglia degli aerofoni, poiché il suono viene prodotto dalla vibrazione della colonna d'aria contenuta in ciascuna canna. È composto da una tastiera o una serie di leve, da un serbatoio d'aria e, ovviamente, da canne. I tasti o le leve servono ad aprire le valvole che permettono il passaggio dell'aria dal serbatoio alla canna cui ogni tasto corrisponde, attraverso una specie di camera a pressione intermedia. L'aria viene immessa nel serbatoio per mezzo di mantici. Le canne poi funzionano come flauti, cioè la colonna d'aria viene messa in vibrazione dallo "sbattere" dell'aria stessa contro il bordo di una stretta fessura. Queste canne sono dette "ad anima"; ne esistono tuttavia un altro tipo, chiamato ad ancia, in cui è inserita una linguetta che vibra e conferisce al suono derivante un timbro più nasale. Il suono varia con il variare dell'altezza della canna: più è lunga più il suono è grave, più è corta più esso è acuto.

A parte le differenze dovute ai due tipi di canne (ad ancia o ad anima), il timbro dell'organo sarebbe fisso se non vi fosse la possibilità di cambiarlo mutando registri. I registri sono file di canne combinate in modi diversi che, messe in funzione da meccanismi, entrano in azione tutte assieme e producono timbri differenti rispetto a quello standard. Per esempio, il registro che si chiama "voce umana" è composto da alcune file di canne leggermente scordate fra di loro, in modo da dare una lieve vibrazione che ricorda appunto quella tipica della voce umana.

Altre caratteristiche comuni a buona parte degli organi a canne (ma comuni spesso anche a quelli elettrici) sono: la presenza di più di una tastiera (nei grandi organi delle cattedrali tedesche o inglesi se ne possono trovare fino a cinque) e di una pedaliera. Tutto questo offre la possibilità di avere timbri diversi sulle varie tastiere e passare dall'una all'altra per ottenere effetti espressivi.

L'organo a canne è lo strumento da chiesa per eccellenza. Difficilmente lo si trova altrove, anche a causa delle notevoli dimensioni.

L'*armonium* ha un suono molto simile a quello dell'organo a canne pur differendone sostanzialmente come struttura: infatti non ha canne e il suono è prodotto dalla vibrazione di ance (le linguette di cui si parlava prima) libere. Non c'è nemmeno la pedaliera perché i piedi sono impegnati ad azionare i mantici che danno aria allo strumento e le tastiere sono una o al massimo due. L'aspetto, infine, è quello di un organo molto piccolo.

HZ	16.35	17.32	18.35	19.44	20.60	21.32	23.12	24.50	25.95	27.50	29.13	30.86
	2 ottava sotto											

OTTAVA DI 32 PIEDI											
32.70	34.64	36.70	38.89	41.20	43.65	46.24	49.00	51.91	55.00	58.27	61.63
1 ottava sotto											

OTTAVA DI 16 PIEDI											
65.40	69.29	73.41	77.78	82.40	87.30	92.50	98.00	103.8	110.0	116.5	123.5

OTTAVA DI 8 PIEDI											
130.8	138.6	146.8	155.5	164.5	174.7	185.0	196.0	207.6	220.0	233.1	246.9

OTTAVA DI						
261.6	277.2	293.6	311.1	329.6	349.2	370.0

ORGANO

• **Questo singolare organo a più tastiere, è raffigurato nel trattato *Il gabinetto armonico* di Filippo Bonanni, del 1722. Il Settecento è, con il secolo che lo ha preceduto, il momento d'oro dello strumento a canne. Nella fascia in basso, è visualizzata l'estensione di un organo da concerto.**

4 PIEDI				
392.0	415.3	440.0	466.2	493.8

OTTAVA DI 2 PIEDI											
523.2	554.4	587.3	622.2	659.2	698.5	740.0	784.0	830.6	880.0	932.3	987.7

OTTAVA DI 1 PIEDE											
1046	1108	1175	1244	1318	1396	1480	1568	1661	1760	1864	1975

OTTAVA DI 6 POLLICI											
2093	2217	2350	2489	2637	2793	2960	3136	3322	3520	3729	3951
1 ottava sopra											

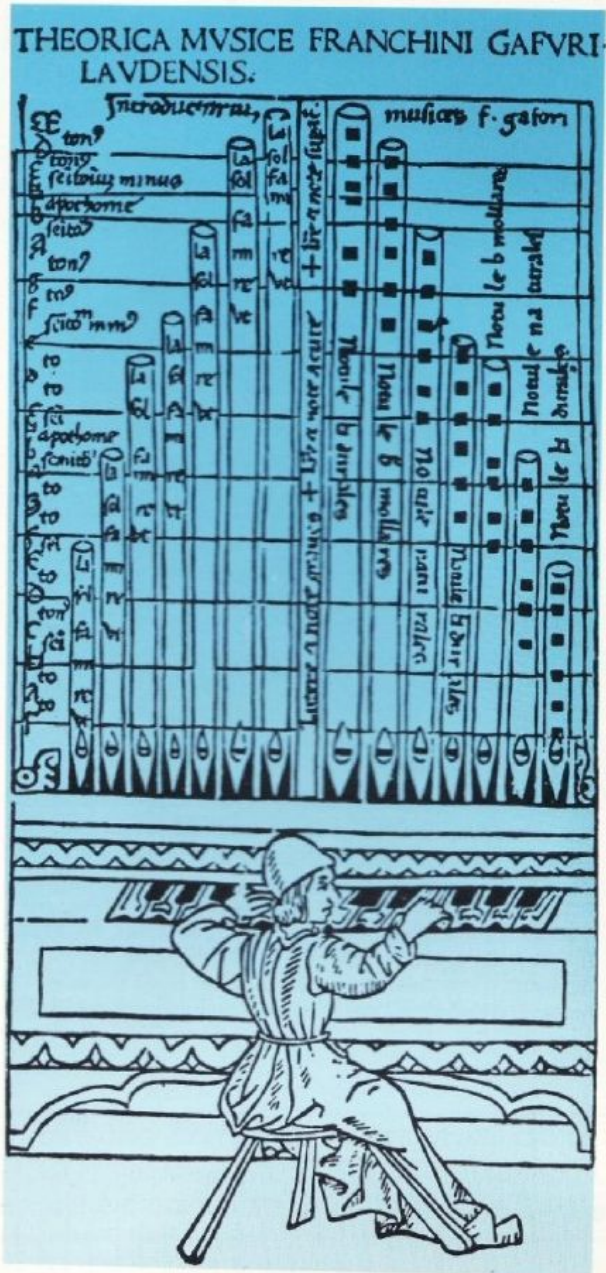
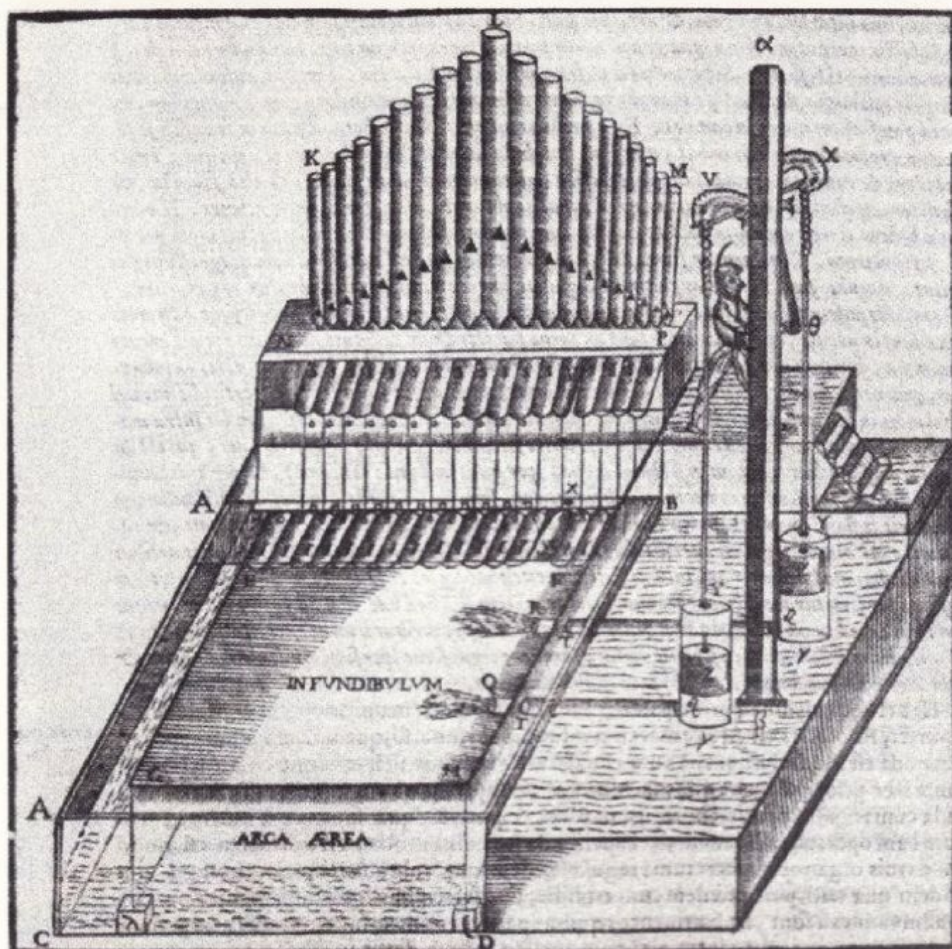
OTTAVA DI 3 POLLICI											
4186	4434	4699	4978	5274	5587	5920	6272	6644	7040	7458	7902
2 ottava sopra											

difficili

Proprio per la dimensione ridotta e la maneggevolezza è usato a volte al posto dell'organo nelle occasioni in cui questo strumento riveste un ruolo secondario; il suo habitat naturale è sempre la chiesa.

L'*organo elettrico*, contrariamente ai primi due, non appartiene alla categoria degli aerofoni ma a quella degli elettrofoni; il suono infatti nasce dai segnali derivanti dall'oscillazione di circuiti elettronici, e imita quello dell'organo a canne.
Esistono molti modelli di organi elettrici. Alcuni sono costruiti per imitare perfettamente gli organi a canne e spesso li sostituiscono, visto che danno lo stesso suono pur essendo molto meno ingombranti. Questo tipo di organo elettrico è fornito di pedaliera, registri e tastiera.
Ma ne esistono altri modelli, utilizzati in ambienti diversi e per un tipo di musica molto differente: sono gli organi usati per il rock, la disco-music e, in generale, per la musica leggera contemporanea. A essi sono stati aggiunti molti effetti particolari che si ottengono con l'uso degli impulsi elettrici, quali vari tipi di vibrato, combinazioni con ritmi particolari in sottofondo (valzer, boogie-woogie, swing eccetera). Questi organi sono di dimensioni molto ridotte e generalmente non hanno pedaliera; possono però avere due tastiere.

Vediamo ora com'è nato questo strumento e che uso ne è stato fatto nel corso dei secoli.
Pare che l'organo sia antichissimo: le sue origini risalgono al lontano Egitto, anche se, all'inizio doveva essere qualcosa di assai rudimentale. I romani lo usavano insieme ad altri strumenti per accompagnare i giochi del circo (ed è per questo che i primi cristiani lo rifiutarono). È probabile che non consentisse l'agilità di esecuzione odierna, dato che presumibilmente nei modelli di dimensioni maggiori la tastiera era composta di grosse leve che venivano azionate dalla forza del pugno. Era, quindi, uno strumento lento e pesante, ma solenne. Per questo motivo, fu apprezzatissimo dagli imperatori bizantini. Nell'VIII secolo uno di loro mandò in dono al re dei franchi un organo: fu il primo che riapparve in Occidente dai tempi dell'impero romano e da quel momento cominciò a diffondersi anche in Europa, e a evolversi.

Dapprima aumentarono le canne: l'organo di Winchester (IX secolo) ne possedeva un numero eccezionale, ed è famoso per il suono che produceva, simile al fragore del tuono.
Poi le pesanti leve vennero sostituite da tasti piccoli

• Frontespizio del trattato *Teoricae musicae* di Franchino Gaffurio, pubblicato nel 1492; sulle canne dell'organo, sono segnate le note con i loro valori proporzionali.

• **La ricostruzione dell'organo idraulico dell'antichità fatta da Athanasius Kircher, singolare figura di studioso nei più svariati campi; alla musica dedicò i tre volumi dal titolo *Musurgia Universalis*, dove analizza tra l'altro, la storia e la costruzione degli strumenti.**

e agili, atti a eseguire le note con maggior velocità. Contemporaneamente cominciò ad apparire, accanto al grande organo "positivo" (così chiamato perché le sue dimensioni non permettevano di trasportarlo), il piccolo organo "portativo", con poche canne, usato generalmente insieme ad altri strumenti o per accompagnare la voce.

In questo periodo l'organo comincia a diffondersi nelle chiese, dove viene usato per accompagnare o per aiutare i cantori dando loro la nota d'inizio. Il suo aspetto è sempre più vicino a quello odierno: compare anche la pedaliera, che però è limitata e scomoda da usare.

D'ora in avanti l'organo verrà arricchito di nuove possibilità; lo sviluppo è particolarmente interessante nei paesi dell'Europa centrosettentrionale, dove si aumentano le varietà dei registri, delle tastiere e si rende più agile la pedaliera.

L'organo italiano, invece, rimane legato al proprio modello e, come tutti gli strumenti italiani a tastiera, non varia di molto le sue possibilità iniziali: fra un organo italiano del Cinquecento e uno del Settecento la differenza è minima.

Il grande organo ottocentesco è quindi figlio non dei predecessori italiani, ma dei modelli tedeschi e nordici, e ciò è comprovato dal fatto che buona parte dei compositori di organo del XIX secolo sono francesi o tedeschi.

Oggi la situazione non è molto cambiata. Anche in Italia si tende a installare organi costruiti secondo modelli nordici, quindi con molte tastiere e diverse composizioni di registri. Pure quando si decide di

Diverse
Ingegnosissime, Rarissime & non maj piu viste
Curiose Partite, di
TOCCATE, CANZONE
RICERCATE, ALEMANDE,
CORRENTI, SARABANDE E GIQVE,
DI
CIMBALI, ORGANI e INSTROMENTI
Dal Eccellentissimo e Famosissimo Organista
GIOVANNI GIACOMO FROBERGER,
Per la prima volte con diligentissimo Studio stampate

Unterschiedliche
Kunstreiche/gantz rar- und ungemeine curiose, und vorhin nie ans Tags Liecht
gegebene Partyen von
Toccaten/ Canzonen / Ricercaten / Allemanden / Couranten /
Sarabanden und Giquen/
Zu sonderbarem nutzlichen Gebrauch für
Spineten/ Orgelen/ und Instrumenten/
Von dem weit- und Weltberühmten künstlichen Organisten
Joan Jacob Froberger/
Der gelehrten Musicalischen Welt/ und allen deroselben Liebhabern zu gantz angenehmer Nutzbarkeit erfunden.
Zu finden bey Ludwig Bourgeat.
Anno M DC XCIII.

• Frontespizio bilingue della raccolta di pezzi per organo del tedesco Froberger. J.J. Froberger fu il primo grande virtuoso nella storia di questo strumento e si esibì in tutta Europa.

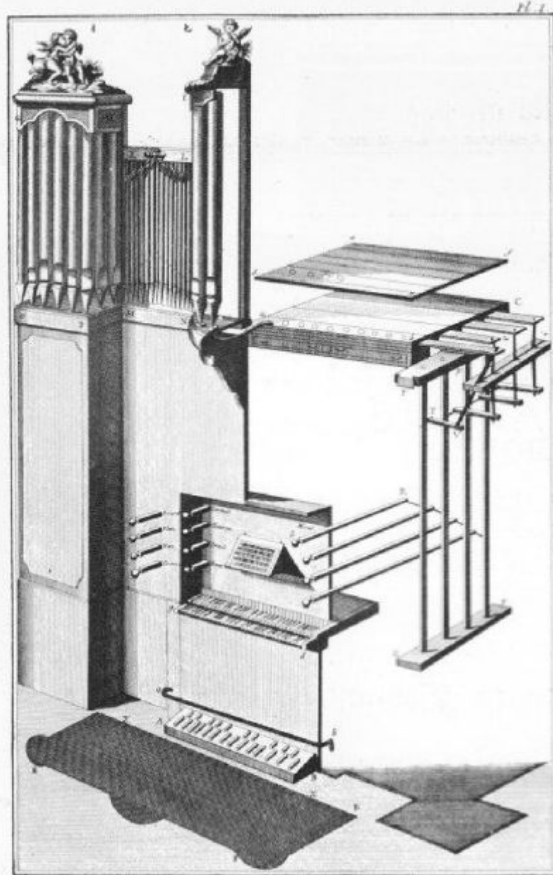
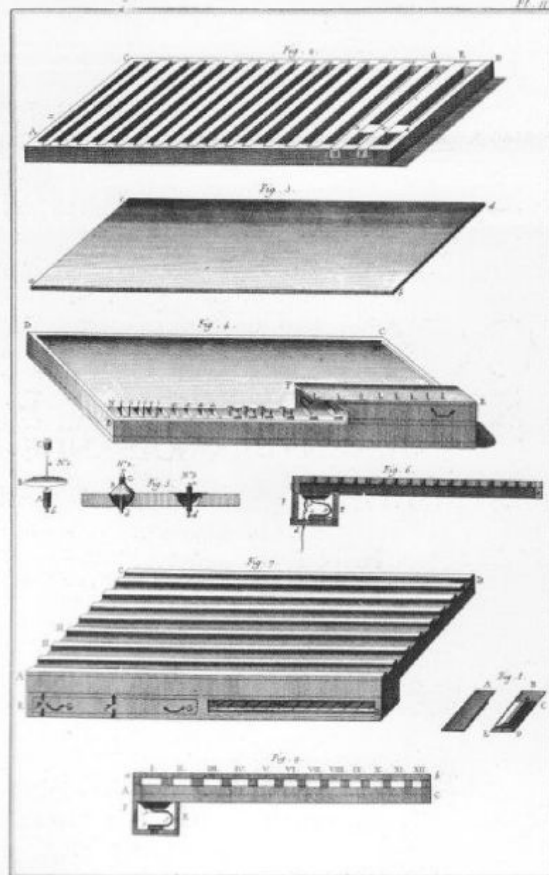
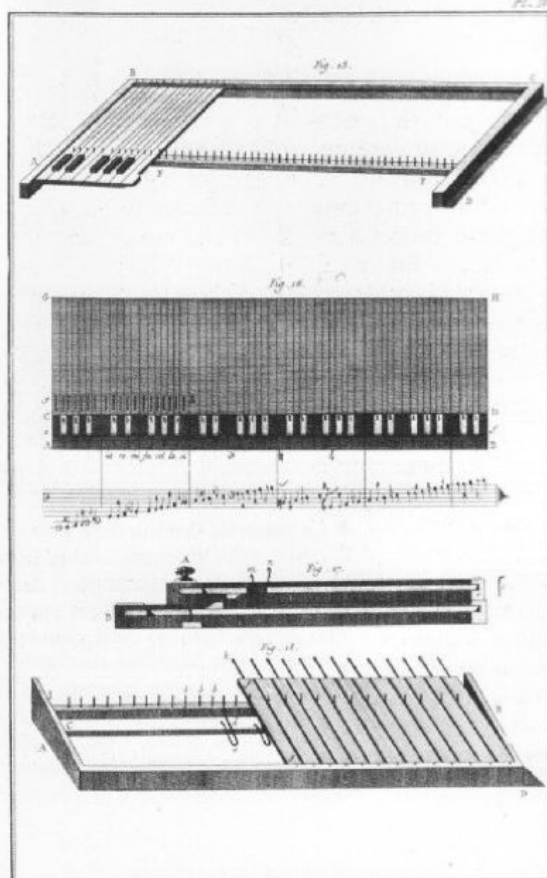
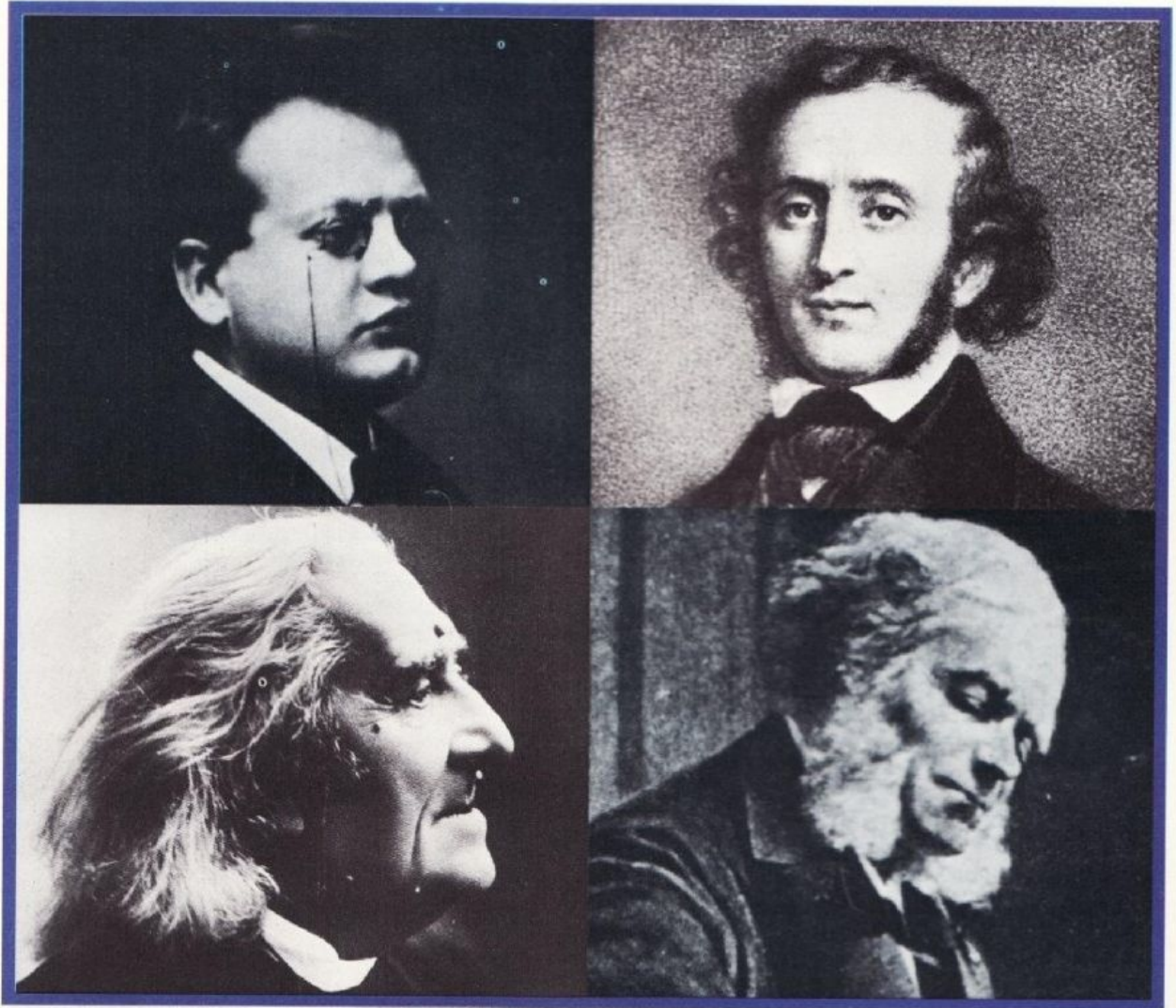
costruire organi che seguano lo schema italiano originale (questo può succedere oltre che per desiderio di mantenere una tradizione nazionale dell'organaria, l'arte di costruire organi, per interesse nei confronti del tipo di registri presenti in Italia, molto belli, caratteristici e diversissimi da quelli d'oltralpe), lo si fa apliandolo e inserendo una pedaliera più grande.

Il funzionamento dei mantici è (fortunatamente) stato elettrificato.

La musica per organo comincia a svilupparsi nel Quattrocento; prima lo strumento veniva usato per accompagnare la voce o per eseguire da solo intavolature, cioè riduzioni per tastiera, di brani vocali, magari fioriti o variati. Nel XV secolo iniziarono dunque ad apparire introduzioni per organo solo e vari tipi di pezzi improvvisativi, che si sviluppano fino a diventare costruzioni e forme autonome quali il ricercare, il capriccio, la fuga, la toccata e raggiungono il massimo sviluppo nel Seicento, con organisti come Claudio Merulo e Girolamo Frescobaldi in Italia, Jan P. Sweelinck nei Paesi Bassi e J.J. Froberger in Germania.

Dalla fine del XVII secolo la cultura dell'organo e delle tastiere in generale decade in Italia, mentre si sviluppa sempre più nei paesi dell'Europa centrale, con le opere di Johann Pachelbel, Dietrich Buxtehude e, naturalmente, Johann Sebastian Bach.

Le forme coltivate da questi musicisti sono legate alla cultura protestante e si incentrano per la maggior parte sullo sviluppo del canto per eccellenza della chiesa luterana: il corale. Abbiamo così le variazioni su corale, i corali fioriti etc., anche se non vengono trascurate forme già note come la toccata o la fuga. Dopo un periodo di vuoto che corrisponde ai primi bagliori del romanticismo, l'interesse per l'organo si riafferma con la riscoperta di Bach da parte di Felix Mendelssohn-Bartholdy e favorisce la nascita di numerose composizioni, opera di Franz Liszt, Max Reger, Cesar Franck e dello stesso Mendelssohn. Le forme che questi compositori scelgono sono: quelle consolidate dalla tradizione (anche se riviste alla luce dei nuovi interessi); quelle sperimentate sulla tastiera molto più diffusa nel periodo romantico, il pianoforte; quelle libere, tanto in voga durante il romanticismo.

Attualmente la situazione è piuttosto fluida: la musica "colta" non utilizza in maniera particolare il nostro strumento, mentre la musica leggera fa un grande uso dell'organo elettrico.

• Tre tavole dell'*Encyclopedie* di Diderot e d'Alembert, summa della cultura settecentesca, dedicate all'organaria, ovvero l'arte della costruzione degli organi. È interessante osservare nella prima tavola, lo schema tecnico dei registri, che consistono in leve mediante le quali si altera il timbro dei suoni emessi.

• La rinascita dell'interesse per l'organo nell'Ottocento, è stata legata all'opera di alcuni compositori del periodo romantico. In alto a sinistra, Max Reger, virtuoso dello strumento; a destra, Felix Mendelssohn, tra i fautori del rinnovato interesse per l'opera di Bach. In basso a sinistra, Franz Liszt; a destra, Cesar Franck, francese. Qui accanto, un moderno organo elettronico.

La struttura musicale

Le macrostrutture

La combinazione degli elementi base della struttura musicale crea i diversi brani e i vari modelli formali che noi abbiamo definito *macrostrutture*.
Non è possibile trattare in un capitolo solo, anche in modo sintetico, la varietà di forme che si sono andate sviluppando nel corso dei secoli. Per questo dedicheremo ampio spazio, nei prossimi fascicoli, a questa o quella forma specifica; ora ci limitiamo ad abbozzare delle distinzioni di massima che consentano di comprendere meglio le future, dettagliate analisi.

I periodi musicali, di cui abbiamo trattato in precedenza, si combinano in modo da formare le sezioni le quali, a loro volta si uniscono dando corpo all'intera composizione. Schematizzando al massimo, quest'ultima può dare origine alle strutture binarie e alle strutture ternarie.
I nomi sono di per se stessi indicativi: si chiameranno binarie quelle strutture che presentano un'alternanza di sezioni in numero pari o che, perlomeno, sono divisibili in blocchi opponibili a due a due, mentre saranno definite ternarie quelle in cui l'opposizione o la divisione avvengono secondo un procedere a tre a tre.
Se indicassimo con lettere le sezioni di una possibile composizione binaria o ternaria il risultato potrebbe essere nel primo caso

AB

ABA

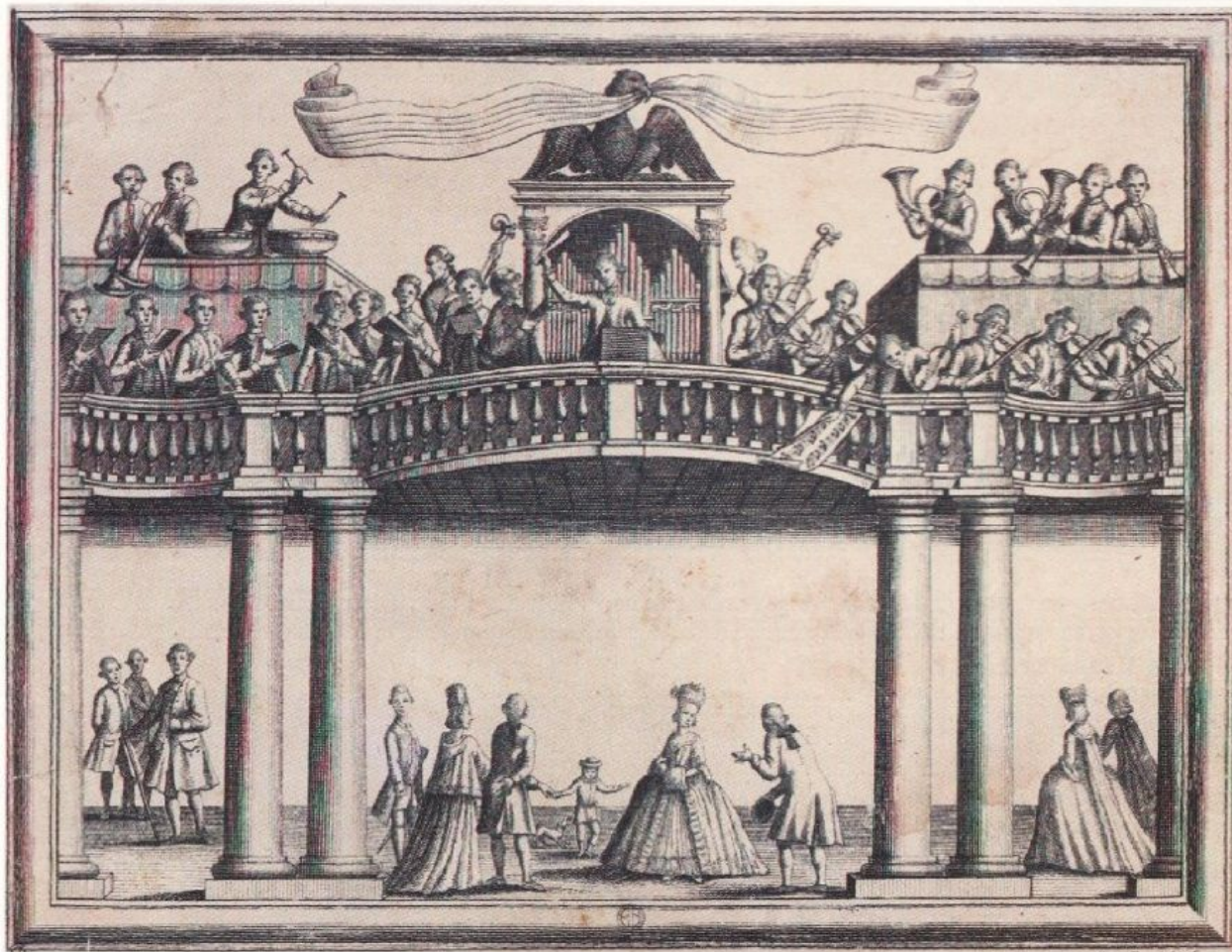
nel secondo. Questo tipo di distinzione è applicabile anche all'analisi della combinazione degli incisi,

• **Minuetto di J.S. Bach, tratto dal *Clavierbüchlein* per la moglie Anna Magdalena.**

delle frasi e dei periodi, oltre che delle sezioni; ma un simile uso fa parte di modelli di analisi troppo specialistici e di interessi "musicologico-strutturali". Perciò parlando di strutture binarie e ternarie ci riferiremo sempre all'intero brano preso in considerazione.

Facciamo un esempio (sul computer si vada all'esempio 1): ascoltando un minuetto composto da J.S. Bach per la moglie Anna Magdalena, cerchiamo di non farci distogliere dalla divisione dei periodi e di concentrarci sulla struttura complessiva del pezzo. Siamo di fronte a una costruzione di tipo binario, in cui due sezioni si contrappongono nettamente tramite un passaggio dalla tessitura media iniziale a una più alta. La distinzione è rafforzata dal fatto che la prima parte (che chiamiamo sezione A) è ripetuta e, quando si passa alla seconda (sezione B), si ha una sensazione di stacco accentuata dalla netta affermazione della sezione A.

Ascoltiamo ora un esempio di struttura ternaria; si tratta di una danza del XVI secolo, la "cortesia", composta da un noto maestro di ballo dell'epoca, Cesare Negri. Qui notiamo come la composizione si divide in tre parti: una parte iniziale A, una seconda sezione B che stacca nettamente rispetto ad A utilizzando un cambio di tempo (da binarietà si passa a ternarietà) e, infine, la conclusione del pezzo che riprende la sezione A variandola leggermente, in modo che non possiamo definirla A ma dobbiamo parlare di A'.

In sostanza il concetto di forma binaria o ternaria si realizza in maniere simili a quelle descritte; gli espedienti per sottolineare lo stacco fra una sezione e l'altra sono assai vari e tutte le epoche, se non tutti i compositori, ne hanno utilizzati di diversi, dando la preferenza a questo o quello a seconda delle

esigenze stilistiche; il problema riguarda essenzialmente lo studio dei periodi storici e delle diverse pratiche compositive.
Prima di procedere con l'analisi di una forma specifica, concludiamo con un avvertimento che è anche una precisazione valida per tutte le trattazioni che seguiranno.

Il modo di analizzare le forme e il concetto di forma che abbiamo espresso sono solamente delle astrazioni, ricavate dalla somma di molte analisi; resta sottinteso che ogni brano presenta delle particolarità e spesso delle deviazioni dalla norma che non è assolutamente possibile comprendere in un quadro teorico, ma di cui è necessario conoscere l'esistenza per non cercare di imbrigliare una creazione musicale nei lacci di una teoria che non la comprende per intero.

Il minuetto

Il primo tipo di struttura che affrontiamo è una forma di danza simile a quelle utilizzate in precedenza come esempi: si tratta, per la precisione, di un minuetto.

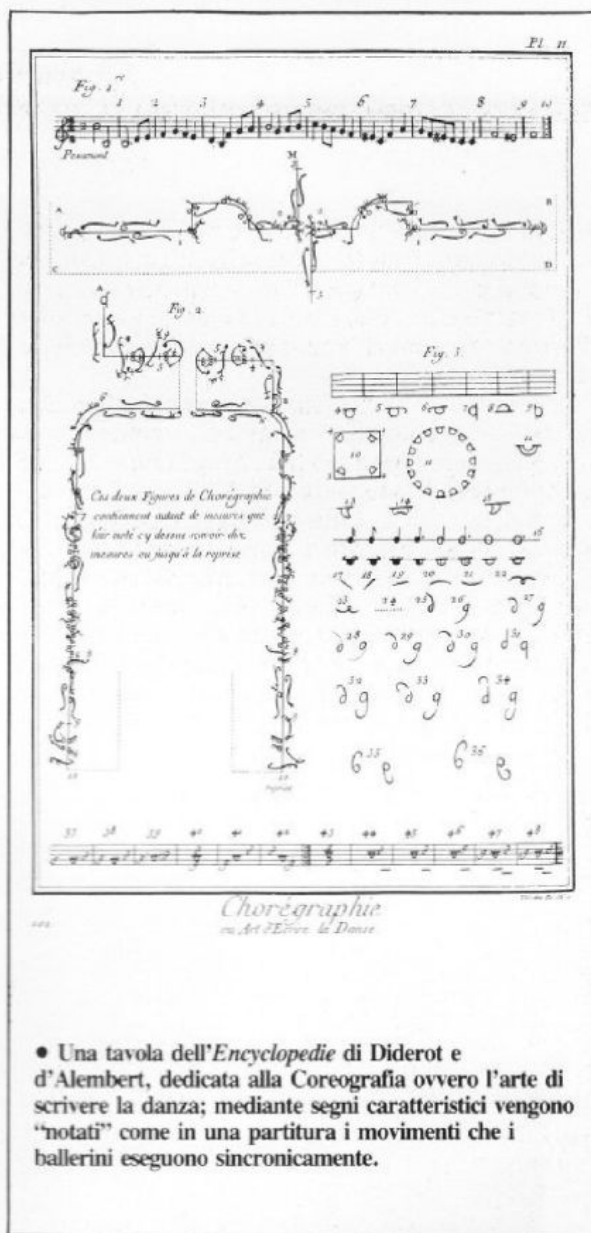
Storia

Questo tipo di danza compare in Francia verso la metà del XVII secolo; pare tuttavia che a livello popolare la sua origine risalga addirittura al XV secolo, e più precisamente ad alcune forme di danza a *pas menus* (piccoli passi), dizione da cui sarebbe derivato il nome francese *menuet* e quindi l'italiano minuetto.

Dopo l'ingresso fra le norme ufficiali di danza alla corte del re Sole, il minuetto si diffonde sempre più e diviene la danza preferita delle corti europee per circa un secolo, dal 1650 al 1750.

Lo sviluppo del minuetto è strettamente legato alla vita di corte: perduto quasi subito il suo carattere di danza popolare, esso è molto gradito alla nobiltà ed è una costante delle riunioni di corte; è logico dunque che i compositori al servizio dei sovrani si dessero da fare per accontentare i loro "datori di lavoro".

La decadenza del minuetto cominciava con la decadenza della classe nobiliare, sul finire del secolo XVIII. Con l'avvento della borghesia si affermano danze quali la contraddanza o il valzer. Da questo momento il minuetto diviene esclusivamente una forma musicale che i compositori utilizzano come sezione delle loro opere (sonate, sinfonie, trii e quartetti). Ben presto però sparisce quasi completamente e viene ripreso solo da qualche compositore, spesso con intenti chiaramente "archeologici".

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, ad esempio, la forma del minuetto sarà ripresa dai musicisti dell'impressionismo francese, Debussy e Ravel in particolare.

• **Una tavola dell'*Encyclopedie* di Diderot e d'Alembert, dedicata alla Coreografia ovvero l'arte di scrivere la danza; mediante segni caratteristici vengono "notati" come in una partitura i movimenti che i ballerini eseguono sincronicamente.**

Struttura ed evoluzione

Come tutte le forme di danza il minuetto possiede un ritmo caratteristico, ternario, generalmente reso in notazione moderna con la misura 3/4. Nei primi minuetti, piuttosto vivaci, ogni misura veniva battuta in un solo movimento, dando al tutto un andamento più scorrevole. In seguito, rallentando il moto, poteva succedere che la battuta venisse eseguita scandendo tutti e tre i quarti, con il risultato di dare alla danza un procedere più lento e cadenzato. Il minuetto nasce perciò come danza "allegra", ma evolvendosi perde la vivacità iniziale per diventare più compassato e, in un certo senso, stereotipato:

B.I.
Cannary movement
P.V.
1
2
3
4
5
6
7
8

non per niente nelle rappresentazioni storiche, quando si vuole dare l'immagine di una classe nobiliare fredda e chiusa nel suo rigore formale, si mostrano dame e cavalieri mentre danzano un minuetto.
Per quanto riguarda invece la struttura all'origine il minuetto si presenta binario; generalmente è composto da due sezioni di quattro o otto battute ciascuna, ma il numero di queste ultime può raddoppiare con ritornelli o ripetizioni varie.
Lo schema in cui rientra questo tipo di brano è

A B

Nel caso in cui si presenti un ritornello avremo lo schema

AA BB

Abbiamo offerto un caso di realizzazione di questo genere con l'esempio di Bach citato a proposito della forma binaria, ma pressoché tutti i compositori del "periodo d'oro" compongono seguendo il modello tracciato sopra. Formiamo ora un altro esempio appartenente all'incirca allo stesso periodo, ma scritto in una zona completamente diversa, vale a dire la Francia.
Si tratta del minuetto che conclude la prima raccolta di pezzi per clavicembalo composta da J.P. Rameau, il musicista e teorico francese del XVIII secolo considerato il padre dell'armonia.
Senza bisogno di ricorrere a nuove rappresentazioni sullo schermo, possiamo utilizzare lo schema tracciato per il minuetto di Bach, che ci appare ugualmente valido. Il distacco fra prima e seconda sezione è qui meno evidente e notiamo come il modello AB non sia perfettamente rispettato, dato che alla fine si trova una specie di "coda": essa non è altro che la ripetizione dello spunto iniziale. Lo schema per questo caso particolare, se proprio volessimo sottilizzare, sarebbe

A B a

dove a è la ripetizione ridotta di A.

Poteva accadere che, data la brevità dei pezzi, si scrivessero due minuetti che differivano fra di loro per il carattere o la melodia e andavano eseguiti uno di seguito all'altro; dopo il secondo si riprendeva il primo magari in forma ridotta, cioè senza ritornelli. In questo modo i due brani diventavano quasi un tutt'uno: il primo minuetto fungeva da A, il secondo da B e la ripetizione da a, seguendo il modello che abbiamo visto realizzato in piccolo nell'esempio di Rameau. La struttura in questo modo diviene ternaria.

Oltre a quelli già citati, tutti i compositori nordeuropei di questo periodo scrivono minuetti: sono interessanti quelli di Haendel e di tutti gli autori tedeschi, dei Couperin, dei Chambonnieres e degli altri clavicembalisti francesi. Gli italiani, come abbiamo già detto, si tengono in disparte senza occuparsi di un genere che aveva scarsa diffusione nella loro nazione: si trova qualche esempio fra le sonate di Domenico Scarlatti, ma i grandi compositori di musica strumentale del primo Settecento italiano si interessano prevalentemente ad altre forme.

Come già accennato il minuetto compare come brano conclusivo di una serie di danze, generalmente raggruppate per tonalità e quindi come parte integrante di una struttura che, per quanto libera e unita da vincoli molto labili, è pur sempre l'inizio di un'organizzazione più ampia di quella offerta dai

• Jean Philippe Rameau, musicista e teorico francese del primo Settecento, dedicò al minuetto molti pezzi cembalistici. Nella pagina accanto, un'incisione dedicata a una danza di gran moda nel XVIII secolo, molto simile al minuetto: il canario. Sul pavimento sono indicati i segni coreografici, in alto la musica corrispondente.

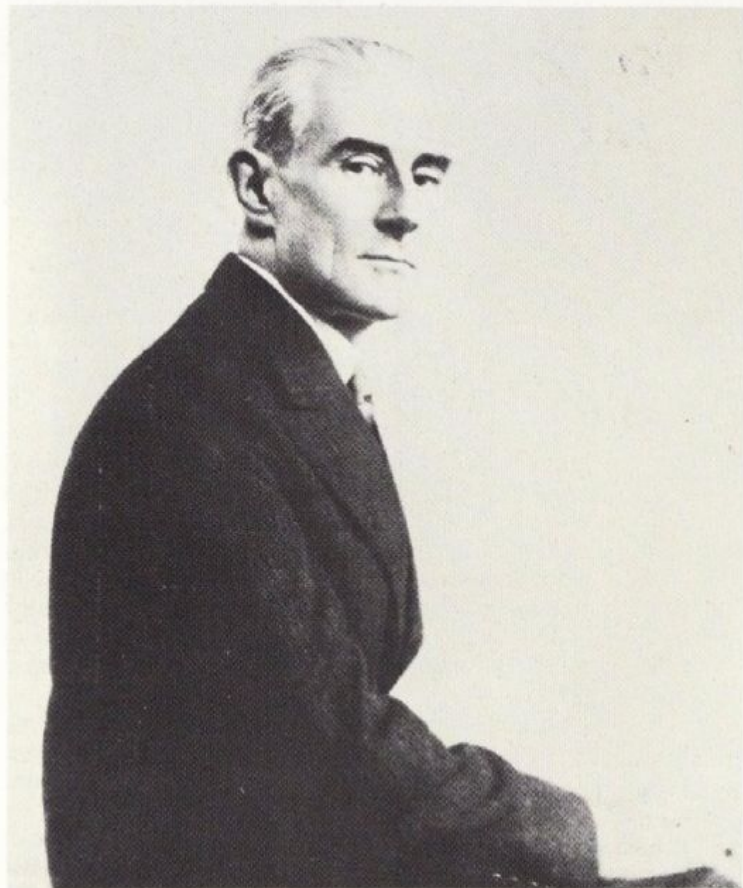
brevi pezzi sparsi. Col tempo la tendenza a inserire il minuetto, come altre forme spesso di origine più recente e meno "indipendente", in costruzioni di maggior respiro, dotate di stretto collegamento fra le parti – vale a dire che i diversi brani si susseguivano come un unico discorso pur avendo le sezioni singole e caratteri diversi – si accentua sempre più.

Fra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento compositori come F.J. Haydn e W.A. Mozart, utilizzano il minuetto come tempo (cioè sezione) delle loro sonate, sinfonie, eccetera.
In genere, però, la forma adoperata da questi compositori è un'evoluzione di quei minuetti accoppiati di cui si parlava sopra, e il secondo, che si distingue dal primo per l'andamento più calmo e per l'uso frequente della tonalità minore mentre il primo è in maggiore, prende il nome di trio.

Anche Beethoven, uno degli ultimi musicisti a occuparsi del minuetto, ne utilizza questa particolare forma con trio "incorporato": la troviamo spesso nelle sonate del periodo giovanile, ma già nella Prima Sinfonia quello che viene chiamato minuetto è più che altro uno scherzo.

Non portiamo esempi musicali di questo perché sarebbe troppo lungo, ma mostriamo sullo schermo come si può descrivere la situazione (esempio 4): come vedete la sezione A risulta maggiore rispetto alla sua ripetizione a.

Quella appena trattata è l'ultima evoluzione del minuetto; poi il genere viene abbandonato e ripreso solo occasionalmente: per esempio lo troviamo nella raccolta di Ravel intitolata *Tombeau de Couperin,* ma il titolo stesso dell'opera ci fa capire come essa non sia altro che l'omaggio di un compositore moderno a uno del passato attraverso forme che egli praticava.

Niente di nuovo, dunque, per il minuetto dalla metà dell'Ottocento in poi. Anche oggi, quando si parla di esso, si intende la forma stabilita dall'uso che ne è stato fatto dai compositori passati.

• Maurice Ravel, uno dei maggiori compositori del nostro secolo, si interessò alle forme musicali dei compositori settecenteschi, in particolare dei clavicembalisti francesi: a loro è ispirato *Le Tombeau de Couperin*, in quattro tempi, uno dei quali è un minuetto.

Il lessico musicale

C

CHIAVE

È un segno, convenzionale che rende possibile la definizione delle note sul rigo musicale. In pratica, le figure musicali poste sul pentagramma assumono il nome in base alla chiave che inizia il rigo.
I segni di chiave sono 3 e originano 7 chiavi (*setticlavio*) precisamente:

[𝄞] chiave di Sol o di violino che assume solo 1ª posizione.

[𝄢] chiave di Fa o di basso che assume 2 posizioni.

[𝄡] chiave di Do che assume 4 posizioni.

F

FIGURA MUSICALE

S'intendono per figure musicali quei segni convenzionali che indicano i valori di durata nelle note e nelle relative pause.
Le figure musicali sono 8, ma solo 7 sono normalmente utilizzate:

[𝅝] Semibreve valore 4/4

[𝅗𝅥] Minima valore 2/4

[♩] Semiminima valore 1/4

[♪] Croma valore 1/8

[𝅘𝅥𝅯] Semicroma valore 1/16

[𝅘𝅥𝅰] Biscroma valore 1/32

[𝅘𝅥𝅱] Semibiscroma valore 1/64

IMPROVVISAZIONE

Si chiama improvvisazione l'esecuzione estemporanea di un pezzo non scritto ma inventato direttamente sullo strumento, oppure la variazione di un pezzo già noto.
L'improvvisazione è sempre esistita, essendo insita nel concetto stesso di musica; in particolare la musica jazz l'ha assunta a forma principale.

INTERVALLO

È la differenza di altezza di due suoni, dovuta al loro rapporto di frequenza. Nel nostro sistema musicale è possibile contare 12 differenti intervalli (cioè il numero per cui un'ottava è stata divisa), senza calcolare quelli maggiori dell'ottava. Ritorneremo sull'argomento nei prossimi fascicoli.

• Charlie Mingus, il più grande tra i contrabbassisti jazz; nella nostra epoca, il concetto di improvvisazione è strettamente legato alla musica nero-americana, ma non bisogna dimenticare che anche le forme di musica colta, in particolare nel barocco, hanno fatto ampio uso di questa tecnica.

O

OTTAVA

Acusticamente è l'effetto di due suoni simili, uno dei quali più acuto dell'altro.
È l'intervallo di due suoni che stanno in rapporto di frequenza uno doppio dell'altro e, in musica, vengono chiamati con lo stesso nome, ma in ottave diverse.
Per esempio, dato un suono La con frequenza di 440 Hz, la sua ottava sarà il La con frequenza 880 Hz.

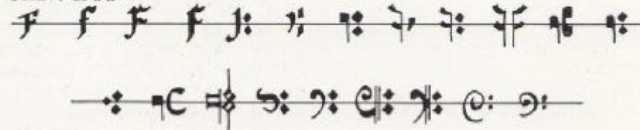
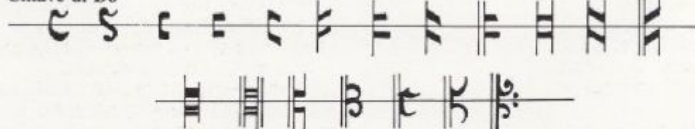
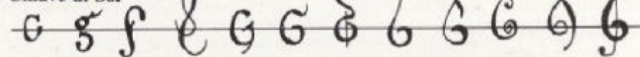
S

SETTICLAVIO

È l'insieme delle 7 chiavi per la determinazione dei nomi delle note sul rigo musicale.
In passato la parte di ogni strumento era scritta nella chiave a esso più congeniale. Nel nostro secolo, per facilitare la lettura delle partiture e delle singole parti strumentali si è ridotto l'uso delle chiavi alle due principali: di violino o di Sol, e di basso o di Fa .
I suoni reali emessi dagli strumenti sono quindi più alti o più bassi di quelli scritti.

TROVATORI (movimento trobadorico)

Il movimento trobadorico è il primo grande movimento poetico e musicale profano dall'inizio del Medio Evo.
In campo letterario l'apporto maggiore sta nella realizzazione di composizioni non più in latino ma in volgare; mentre in campo musicale la novità, non così evidente, sta nell'accettare a tutti gli effetti un genere prima considerato solo a margine della musica "ufficiale" religiosa.
Le forme sviluppate dai poeti-musicisti, detti trovatori, sono essenzialmente forme di "poesia melodica", la musica è strettamente legata alla parola che accompagna e non si permette, quindi, libertà. L'esecuzione è quasi sempre monodica con accompagnamento improvvisato di strumenti a corda.
Il periodo di sviluppo del movimento trobadorico va dal X al XIII secolo circa. Il decadimento della civiltà aquitana all'inizio del Duecento distrugge anche il movimento trobadorico, il cui esempio sarà poi ripreso in Germania dai *Minnesinger* e dai *Meistersinger* fino al XV secolo.

• Walter von Vogelweide, è uno dei massimi rappresentanti dei *Minnesenger* tedeschi medioevali; questo suo ritratto proviene dal *Manessische Handschrift.*

• Evoluzione storica della forma delle chiavi musicali: dall'alto, la chiave di Fa, in centro quella di do, in basso quella di sol o di violino.

Parliamo di musica

La diffusione musicale

Nelle righe che seguono ci rivolgeremo alle giovani generazioni, ma il discorso dovrebbe toccare da vicino anche i meno giovani.

Avete mai pensato all'importanza che ha la musica nella vita tutti i giorni? Anche se non la si ascolta per soddisfare un'esigenza personale, è difficile sfuggire a questa specie di bombardamento sonoro che martella costantemente l'udito, provenendo da tutte le direzioni e in qualsiasi occasione: al bar, dagli altoparlanti installati per "creare un'atmosfera", nei supermercati come sottofondo (con l'intento, nemmeno troppo segreto, di mettere di buon umore e invogliare a comprare), nei ristoranti per creare un clima rilassante; non parliamo poi delle onnipresenti sigle pubblicitarie: la situazione, per chi non ama la musica, è davvero poco piacevole.

Dunque, l'uso funzionale che si fa oggi della musica è larghissimo: si cerca, quasi in ogni situazione, di avere un sottofondo musicale, e ciò significa che la musica viene sfruttata per gli effetti che produce e in relazione a qualcos'altro. Questo modo di procedere, tuttavia, non costituisce certo una novità: anche le musiche per i banchetti del Medio Evo o dell'epoca barocca erano funzionali; la differenza sta unicamente nella quantità di musica che assorbiamo oggi rispetto a quella che veniva diffusa allora, quando i mezzi erano molto più limitati. Ciò influisce, ovviamente, sulla musica stessa: visto che il materiale proposto è tanto, non c'è tempo di ascoltarlo con attenzione; l'importante è, quindi, che sia gradito all'orecchio e non affatichi la mente. Perciò, nelle musiche di sottofondo, bisogna creare o ricercare al massimo queste due qualità.

Nei secoli scorsi invece, i ritmi di diffusione e di ascolto erano molto più lenti e ci si poteva permettere di comporre musica che non esaltasse in modo esclusivo queste caratteristiche.

Era meglio o peggio? Dare un giudizio di merito non è importante, semplicemente allora era diverso.

Ma quali sono i generi musicali preferiti per questa diffusione di massa? Ecco la cosa più curiosa: non c'è un genere particolare, tutti i generi vanno bene, dalla musica classica sinfonica a quella vocale, dalla musica leggera di carattere melodico (magari le tipiche canzoni italiane) al rock; e questo vale sia quando la musica è composta appositamente per lo scopo che si deve ottenere sia quando invece si utilizza allo stesso fine il repertorio già esistente.

Quando viene usata in relazione a qualcos'altro, la musica è selezionata o composta facendo stretto riferimento alla situazione in cui viene utilizzata, senza interesse per stili, generi o epoche.

Serve una musica vivace, ma chiaramente strutturata, che dia il senso di un procedere dinamico tuttavia ordinato? Il tema di una sinfonia di Mozart è quello che ci vuole. Occorre invece un brano piuttosto dolce e anche un pochino malinconico, che infonda negli ascoltatori questi sentimenti? *Yesterday* dei Beatles è adattissima a questo scopo.

Non ci si preoccupa tanto del genere a cui quella data musica appartiene, ma della rispondenza a certe necessità e della presenza costante delle caratteristiche di cui si parlava più sopra: piacevolezza e facilità di ascolto.

In questo modo vengono largamente diffusi tipi di musica che altrimenti rimarrebbero patrimonio di pochi appassionati e ciò sembra essere un vantaggio.

Alcuni generi di musica, proprio per la facilità con cui si ascoltano, passano anche velocemente di moda e l'attenzione non vi si sofferma: entrano da un orecchio ed escono dall'altro, senza dare un grande apporto alla crescita del gusto musicale degli ascoltatori, molto spesso ignari.

Ancora una volta, non vorremmo arrogarci il diritto di dare dei giudizi, ma provando, la prossima volta che entriamo in un supermarket o ascoltiamo la pubblicità di qualche detersivo, a concentrarci sulla musica che "sta dietro", potremmo fare scoperte molto interessanti.

Gli strumenti della musica

Gli ottoni

Il termine che definisce questa categoria di strumenti, appartiene a classificazioni antiche, molto empiriche, non fondate su un criterio unico e spesso inadatte a definire la realtà attuale; basti dire che, fra gli strumenti detti "legni" sono compresi i flauti traversi, che oggi di tutto sono fuorché di legno, ma le definizioni date in queste classificazioni sono ormai entrate nell'uso e si continua a usarle nonostante la loro inesattezza.

Per gli ottoni, tuttavia è piuttosto appropriata, e comprende:
a) le varie specie di trombe;
b) i tromboni a coulisse;
c) i corni;
d) tutta una serie di strumenti minori, vale a dire meno diffusi, raramente inseriti negli organici strumentali dai compositori. Tutti gli ottoni appartengono alla famiglia degli aerofoni: il suono viene dunque prodotto dalla vibrazione di una colonna d'aria che, in tutti i casi che presenteremo, è messa in movimento dalla vibrazione delle labbra del suonatore. Vediamo ora qualche strumento in particolare.

La *tromba,* come noi oggi la conosciamo, è un tubo di ottone ripiegato più volte su se stesso (perché altrimenti l'eccessiva lunghezza lo renderebbe insuonabile), che termina da una parte con una corta campana e dall'altra con un bocchino inserito, sul quale l'esecutore appoggia le labbra; a circa metà della tromba si trovano tre cilindretti in cui si innestano tre pistoni utilizzati dall'esecutore per realizzare i diversi suoni.

Azionando i pistoni si cambia la lunghezza del tubo e, quindi, della colonna d'aria vibrante e si ottengono così suoni di altezze differenti (si tratta dello stesso principio per cui nell'organo una canna più lunga produce un suono più grave rispetto a una più corta). In origine la tromba poteva emettere solo suoni fondamentali con i relativi armonici, ma l'aggiunta dei pistoni, che trasferiscono in parte la responsabilità della produzione del suono dalla bocca dell'esecutore alle sue dita, permette di ottenere, con minor difficoltà, una gamma di suoni molto più ampia.

Esistono diversi tipi di trombe, che si differenziano per forma, dimensioni, estensione e funzioni nel contesto musicale: il più comune è quello che abbiamo descritto nella sua versione in si bemolle, cui possono essere aggiunti accessori, per esempio varie forme di sordina che ne diminuiscono il suono e lo modificano dando origine a effetti speciali molto usati, specialmente in passato, nella musica jazz.

Il *Trombone a Coulisse* non differisce molto dalla tromba: l'unica distinzione sta nel modo di produrre i suoni, che si ottengono tramite il diretto allungamento del tubo da parte dell'esecutore, il quale agisce su una parte libera di quest'ultimo, detta appunto coulisse. Anche nel trombone sono stati introdotti pistoni ma la costruzione a coulisse è sempre privilegiata. Il suono del trombone, come suggerisce il nome, è più grave di quello della tromba.

Il *Corno,* contrariamente alla tromba, composta da una canna diritta che si apre solo alla fine in una campana, è formato da un tubo tendenzialmente conico, ugualmente ritorto su se stesso per via dell'eccessiva lunghezza ma generalmente, almeno in tempi moderni, ripiegato a cerchio, mentre la tromba è piegata a formare una specie di ellisse. Il cornista suona introducendo la mano chiusa a pugno nellla larga parte terminale del corno che gli consente di smorzare il suono e di controllare meglio l'intonazione.

CORNO

FREDI MARCARINI

• Un moderno corno a doppia tonalità (Fa e Si bemolle) a pistoni. Antichissimo, il corno si è perfezionato notevolmente negli ultimi due secoli, fino ad essere oggi uno strumento agile, anche se tecnicamente difficile da suonare.

In passato anche questo strumento poteva contare solo sull'abilità dell'esecutore per l'emissione dei suoni ma, con l'introduzione dei pistoni, il suo uso è divenuto molto più semplice.

Storia degli ottoni

Le storie di questi strumenti non sono molto diverse: le loro origini sembrano assai antiche e probabilmente all'inizio le loro forme erano simili a quelle dei rudimentali corni o trombe che troviamo presso i popoli primitivi. Le fonti iconografiche ci mostrano strumenti simili alle trombe e ai corni fin dai bassorilievi assiri (il trombone appare molto più tardi, come vedremo in seguito), anche se le loro forme sono estremamente diverse da quelle che conosciamo: si tratta infatti di strumenti non ricurvi, cioè con la canna stesa in tutta la sua lunghezza, e quindi molto lunghi e slanciati per quanto probabilmente scomodi da suonare. Le trombe, secondo le indicazioni dei archeologici, erano generalmente di bronzo, mentre i corni, rispettando il loro nome, erano spesso corna svuotate di animali. Entrambi, essendo strumenti squillanti e "potenti", venivano utilizzati nelle cerimonie ufficiali per annunciare avvenimenti di rilievo oppure per dare un segnale (il famoso corno da caccia), o ancora in guerra o in altre occasioni simili. Che la potenza fosse la caratteristica principale di questi strumenti è dimostrato per esempio dalla storia biblica di Giosuè che fece crollare le mura della città di Gerico solo grazie al suono delle trombe.

Per tutta l'antichità la situazione non cambia, sebbene gli strumenti, che possiamo classificare sotto i nomi di trombe o corni, cambino notevolmente da periodo a periodo e da zona a zona. I corni romani, per esempio, sono spesso di metallo e il loro uso è sempre riservato a situazioni belliche e affini. L'evoluzione che porta questi strumenti ad assumere le forme che oggi conosciamo comincia nel tardo Medio Evo.

Dal 1400 circa ecco apparire nell'Europa centrale anche il trombone: in tedesco assume il nome di *Sackbut, sacqueboute* in francese. La sua forma è praticamente identica a quella moderna: mancano soltanto i pistoni e la campana è più lunga e meno aperta, così da dare un suono più dolce e meno penetrante.

Nel frattempo anche trombe e corni si sono modificati: forse meno diffusi del neonato trombone (e ancora pensati in funzione di sistuazioni particolari), cominciano ad avere tubi ricurvi seppure in maniera piuttosto contorta. Per tutto il Rinascimento, però, saranno preferiti strumenti della famiglia dei flauti e particolari tipi di corni, detti cornetti, che si differenziavano molto per forma e materiale di costruzione dai corni moderni e che scompariranno all'inizio del XVII secolo.

Questa scomparsa segna l'inizio dell'interesse per le trombe che, ormai svincolate da occasioni

• Le trombe, per il loro timbro fastoso e squillante, hanno occupato nella storia un posto stabile nelle bande militari e nella celebrazione dei potenti.
L'incisione di sinistra raffigura i musici al servizio di Sigismondo di Lussemburgo. A destra, una delle prime sordine per tromba, tratta da "Harmonie universelle" di Martin Marsenne del 1636.

• **Tromba e trombone in una silografia tratta da *Musica getutsch* di Sebastian Virdung. A sinistra, le trombe insieme ai timpani sono gli strumenti apocalittici che compaiono nel "trionfo della morte" del pittore Hans Holbein. In alto, le trombe e i tromboni sono impiegati dagli *Stadtpfeifer*, musicisti municipali nella Germania del Quattrocento. Essi scandivano le ore e gli avvenimenti della giornata con il suono dei loro strumenti a fiato.**

esclusivamente guerresche, cominciano a essere utilizzate come strumenti autonomi nei complessi orchestrali; non in maniera massiccia perché la limitatezza della gamma di suoni che offrivano, unita alle difficoltà di intonazione, non permetteva ancora una vasta diffusione. Per ovviare a questi inconvenienti si sperimentarono vari mezzi e, alla fine del Settecento, si adottarono i pistoni, considerati soddisfacenti al punto da rimanere praticamente immutati fino a oggi. I pistoni furono applicati anche al corno, che poté quindi essere utilizzato con maggior frequenza nelle orchestre anche in funzioni solistiche.

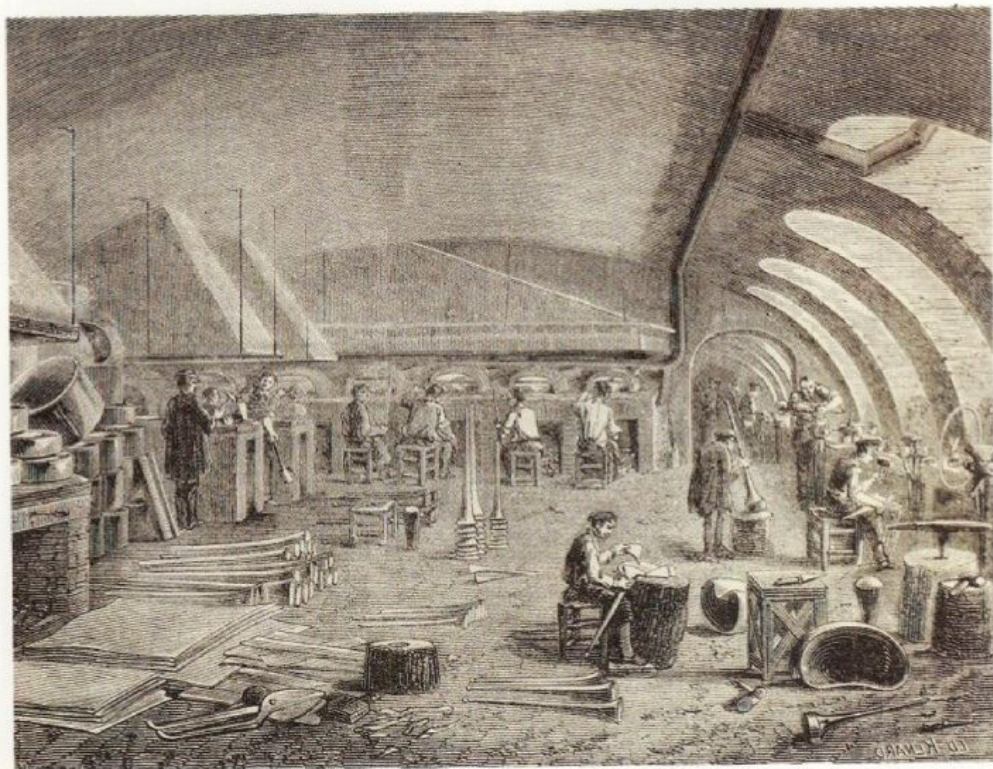
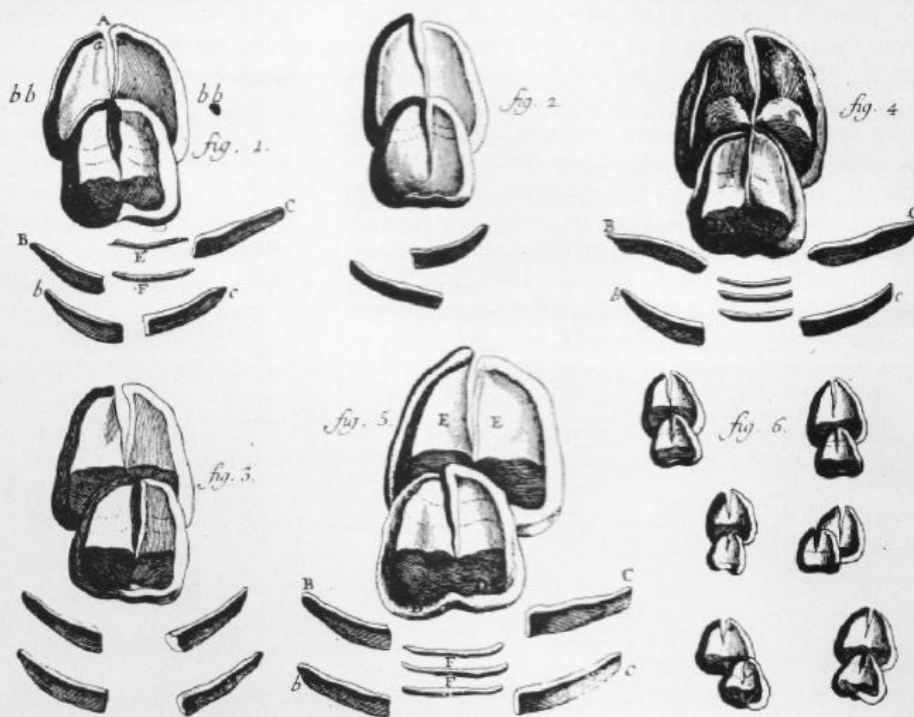
Dall'Ottocento in poi tromba, trombone e corno non subiscono importanti variazioni nell'aspetto e nella meccanica: quelli che conosciamo oggi sono gli stessi strumenti che venivano usati in quell'epoca.

La storia del repertorio come noi la conosciamo da testimonianze e musiche comincia alla fine del Medio Evo; prima possiamo solo dedurre dalle situazioni in cui troviamo documentato l'uso degli strumenti e da ciò che sappiamo delle loro possibilità foniche. Di certo possiamo affermare che la musica a loro dedicata fosse piuttosto semplice ed elementare nelle modulazioni, fondata, più che altro, sulla ripetizione delle note formanti l'accordo fondamentale a diverse altezze. Dal XV-XVI secolo questi strumenti iniziano a entrare anche nelle chiese: sono famose le canzoni strumentali per ottoni, cornetti o simili e organi scritte alla fine del Cinquecento da Giovanni e Andrea Gabrieli a Venezia, dove questo tipo di musica aveva grande diffusione, specialmente nella basilica di San Marco. Da Venezia il genere si diffonde per tutta l'Italia del nord e rimane in auge fino alla metà del Seicento, quando la moda del concerto per strumento solista e orchestra, nata per il violino, viene a interessare marginalmente anche la tromba, ma lascia in ombra corno e trombone.

Per un recupero di questi strumenti bisogna aspettare, nel tardo Settecento, la scuola di Mannheim, che valorizzerà gli strumenti a fiato e ne favorirà anche lo sviluppo tecnico. Compositori come Mozart o Haydn inseriranno poi i corni e, in misura minore, trombe e tromboni, nell'organico fisso delle loro orchestre, affidando spesso ad essi

• Il cornetto, qui fotografato, è uno strumento rinascimentale che, nonostante non appartenga alla famiglia degli ottoni, presenta molte affinità con essi. Dotato di un bocchino simile a quello della tromba, ma in avorio, ha un timbro simile alla tromba barocca. Di legno ricoperto in pelle, fu usato occasionalmente da Bach nelle sue cantate.

parti solistiche, grazie alle aumentate possibilità degli strumenti. L'Ottocento esalterà le funzioni melodiche di ciascuno di questi strumenti, utilizzandoli in momenti particolari per sfruttarne espressivamente il timbro. Avremo, così, numerosi "temi del corno" all'interno di opere, oppure brani di ampio respiro, per evocare atmosfere cupe o, anche, rifacendosi all'uso originario dello strumento, scene di caccia (si pensi, per esempio, all'uso fatto di questo strumento di Wagner nelle sue opere), mentre a trombe e tromboni saranno generalmente affidate parti vivaci e trionfanti. Difficilmente si trovano brani scritti per corno solista o trombone solista, mentre è molto più facile, specialmente dalla fine dell'Ottocento in poi, trovare musiche per tromba solista accompagnata da organo, pianoforte od orchestra.

Oggi il corno trova impiego specialmente nelle formazioni orchestrali; tromba e trombone, invece, possiedono, oltre al patrimonio classico, un patrimonio più vario, comprendente una larga sezione dedicata alla musica jazz, che di questi strumenti ha fatto e fa un largo uso sia in funzione solistica che in gruppi: le formazioni note come "jazz band" sono composte principalmente da ottoni.

• Interno di una fabbrica ottocentesca di strumenti in otttone; sono visbili i tubi non ancora incurvati, destinati alla costruzione dei corni e dei tromboni. Nella pagina accanto, Girolamo Fantini, "trombetta maggiore" dell'arciduca Ferdinando di Toscana, è stato uno dei più grandi virtuosi di tromba del periodo barocco. La tromba era a quel tempo uno strumento molto prestigioso, difficile da suonare. I trombettieri erano spesso una casta elevata rispetto agli altri strumentisti.

• **La tavola, tratta da *Encyclopediè* e dedicata alla caccia del cinghiale, rappresenta suonatori di corno. In basso, la musica dei richiami.**

La struttura musicale

Dalla chanson alla canzone

In questo fascicolo non trattiamo solo forme musicali, ma anche generi: l'argomento, infatti, anche se il titolo sembra piuttosto unitario, è quanto mai complesso e vario, e il nome canzone o *chanson,* nella sua versione francese, sottintende un'evoluzione troppo composita perché si possa parlare di un'unica forma.

D'altronde il nome stesso "canzone" è alquanto generico: significa "cosa che si canta", senza ulteriori specificazioni. In realtà non sempre la canzone è stata cantata, ma ne esisteva addirittura un tipo solo strumentale.

È quindi difficile trovare un filo conduttore che unisca le *chansons* trovieriche del Mille alle canzoni dei vari cantanti (si noti la somiglianza fra la denominazione del genere e di chi lo esegue) di oggi; l'unica costante è la loro appartenenza al genere della musica profana; infatti non esiste una *chanson,* canzone o canzonetta che tratti di argomenti dichiaratamente religiosi se si escludono le moderne canzoni usate per accompagnare le funzioni in chiesa, peraltro modellate su quelle profane.

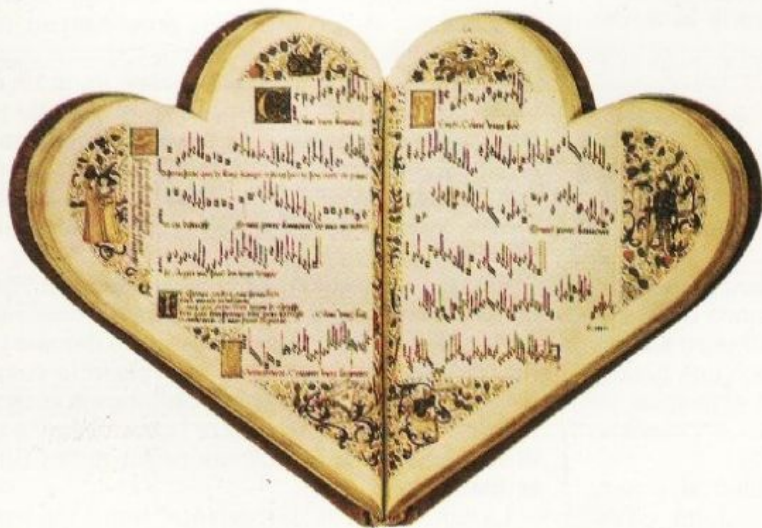
Tutte le altre caratteristiche che potrebbero definire il genere sono limitate a periodi determinati, anche se possono riapparire a secoli di distanza.

È il caso, per esempio, del principio compositivo che prevede l'aderenza stretta della musica al testo: esso è valido all'origine della *chanson* o "canso" trovierica e trobadorica e rimane grosso modo in vigore fino alla seconda metà del Quattrocento, quando le influenze della complicata polifonia sacra e profana portano anche la *chanson* ad allontanarsi dalla stretta corrispondenza fra testo e musica.

Essa verrà recuperata nel periodo rinascimentale e barocco dalla canzonetta che ritorna verso costruzioni musicali più semplici. Questa alternanza procede fino ai giorni nostri facendo in un certo senso, da sfondo alla storia complessiva della canzone.

Le origini della chanson

Risalgono, come abbiamo detto, all'XI secolo, quando troviamo ufficializzato il termine da parte dei musicisti detti trovatori e trovieri, i quali definiscono una delle forme da loro usate col nome di "canso" (i primi) e di *chanson* (i secondi). In realtà si tratta all'incirca della stessa struttura che segue anche musicalmente gli schemi del testo.

Il modello classico usato è determinato da una successione di strofe di uguale costruzione, forma-

• **Il codice cuoriforme è la più famosa raccolta di canti d'amore cinquecenteschi.**

te da una prima pate ABAB seguita da una seconda CDEF. Lo schema è valido sia per il testo sia per la musica; ogni lettera equivale a un verso e alla sua musica (si veda l'esempio musicale n. 1).

La melodia è molto semplice e in parecchi casi ricorda, per lo svolgimento e per il tono "declamatorio", le melodie "gregoriane" precedenti e contemporanee; gli abbellimenti sono pochi e limitati ed è probabile che, nella maggior parte dei casi, l'esecuzione fosse una via di mezzo fra la recitazione e il canto.

Gli argomenti trattati erano per lo più di soggetto amoroso e ciò contraddistingue la *chanson* da altre forme affini, ma di contenuto diverso (morale, satirico, sociale o riguardante aspetti particolari del tema amoroso, quali apparivano nelle forme chiamate alba, pastorella, eccetera).

Questo tipo di canzone è decisamente raffinato, colto e non popolaresco, come nulla di popolare avrà il genere che prenderà il suo posto. Già nel XIII secolo, infatti, la *chanson* è in declino: i trovatori e la loro civiltà sono scomparsi e il centro di "vita" musicale si sposta nel nord della Francia dove già in precedenza erano state sperimentate in campo sacro le novità della polifonia. La canzone monodica non poteva reggere al confronto e infatti alcuni degli ultimi trovieri, fra cui Adam de la Halle, si cimentano nel nuovo stile, adattando a caso i loro brani.

La *chanson* ormai non è più una delle forme pilota nella sperimentazione musicale e quest'ultima si "compromette" con i grandi generi polifonici: la messa e il mottetto (che può essere sia sacro che profano), banco di prova per tutte le novità della composizione.

La chanson polifonica

Le forme, sopra citate, avevano sviluppato una tecnica di incrocio delle voci molto raffinata, in un certo senso "esclusiva", poco comprensibile ai "non addetti ai lavori".

L'influenza della pratica polifonica si fa anche sentire nell'inserimento, sotto o a fianco della melodia, di altre due voci non sempre di puro accompagnamento, ma che, spesso, svolgono una funzione dialogante con la linea melodica principale (si veda la traduzione grafica sul video e l'esempio musicale n. 2).

Questo tipo di canzone è più vicino al genere "ufficiale" ma se ne tiene sempre ai margini; e l'es-

• Un canone enigmatico del Cinquecento. I polifonisti creavano spesso curiosi artifici su schemi matematici che nascondevano indovinelli. A destra, una chanson di Clement Janequin, polifonista francese del XV secolo.

ser fuori dall'ufficialità consente spesso, come in questo caso, una maggior libertà d'azione, per cui insieme ad altre forme profane dell'epoca, la *chanson* finisce per diventare genere privilegiato per le sperimentazioni ardite dei compositori, che non possono permettersi stranezze nel mottetto e soprattutto nella messa; troviamo così nelle *chansons* di Machault strane armonie, procedimenti cosiddetti proibiti.

In questo stato di cose la *chanson* fa, in un certo senso, la parte della Cenerentola, svolgendo però, contemporaneamente, una funzione importantissima: quello di innescare un processo che, dalla fine del XIII secolo in avanti, dividerà in modo netto musica sacra e musica profana (che tende a privilegiare proprio la *chanson*).

Si vengono così a definire forme come la "canzone popolare borghese", la "canzone tenorile" e tanti altri tipi che si riassumono sotto il nome generico di canzone, ma che hanno spesso in comune, dal punto di vista musicale, solo la caratterizzazione profana e quella di genere "quotidiano" e quindi secondario, che si diffonderà per tutta l'Europa settentrionale.

La canzone "popolareggiante" non è l'unico tipo

Re - veil-lez vous, cueurs en - dor -
Re - veil-lez vous, cueurs en - dor - mis, cueurs en - dor - mis, Le
Re - veil-lez vous, cueurs en - dor - mis, Le dieu d'a -
mis, Le dieu d'a - mours vous son - ne, re - veil-lez vous,
dieu d'a - mours vous son - - - - ne, Re - veil-lez
mours vous son - - - - - - - ne, Re - veil-lez vous, cueurs
Re - veil-lez vous, cueurs en - dor - mis,
Re - veil-lez vous, cueurs en - dor - mis, Le dieu d'a - mours vous son - -
vous, cueurs en - dor - mis, Le dieu d'a - mours vous son - - -
en - dor - mis, Le dieu d'a - mours vous son - - - - -
cueurs en - dor - mis, cueurs en - dor - mis, Le

di canzone diffusa dalla fine del Duecento: anche se denominati diversamente, i *lais* e i *virelais* dei compositori trecenteschi (per esempio Guillaume de Machault) sono in realtà da considerare specie di *chanson,* tant'è vero che Machault stesso li chiama spesso *"chansons balladées",* canzoni a ballata, e lo schema secondo il quale sono costruiti è binario, cioè tipico della canzone.

I fiamminghi

Con il Quattrocento la palma di nazione guida nella sperimentazione musicale passa dalla Francia a una zona più a nord e inizia così il periodo detto dei compositori franco-fiamminghi o, semplicemente, fiamminghi.

Le caratteristiche principali della musica di questi autori sono l'esasperazione contrappuntistica e la complicazione del procedere melodico (e ciò provoca spesso mancanza di chiarezza e di scorrevolezza). I fiamminghi sono autori "difficili" e ancora più esclusivi di coloro che li avevano preceduti.

In una concezione di questo tipo, che vede nella complicazione del discorso musicale uno dei propri ideali, la *chanson* può seguire due strade: o accentuare il proprio carattere popolaresco e quindi la propria semplicità d'impianto (la *chanson* definita franco-borgognona), oppure adattarsi alle tendenze imperanti della musica ufficiale ed evolversi nel senso di una maggior complicazione costruttiva.

La chanson franco-borgognona

La *chanson* franco-borgognona si diffonde all'inizio del Quattrocento e diventa, in questa area geografica, genere profano per eccellenza. La melodia affidata alla voce superiore è armonicamente sostenuta da altre voci, generalmente con ritmo vivace e testi di carattere allegro.

La struttura corrisponde in linea di massima a quella del *virelai* o del *rondeau.*

Il primo è composto da ritornello, volta e strofa, di cui le prime due erano musicate congiuntamente, con lo schema:

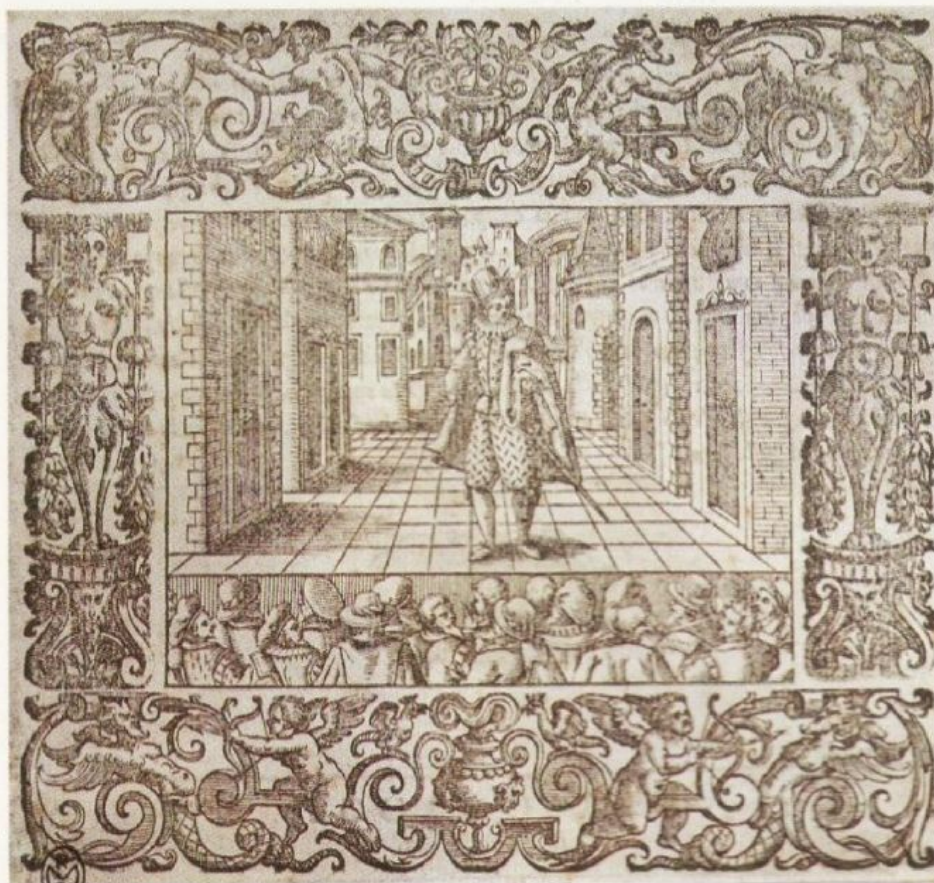
A B.

Il *rondeau,* invece, propone il ritorno costante di un ritornello fra strofe che variano, con lo schema:

A X B X C X D X ecc.

I compositori che si occupano maggiormente di questo tipo di *chanson* sono Gilles Binchois e Guillaume Dufay, entrambi operanti nel XV secolo.

Anche per la *chanson* borgognona subentra, dopo la metà del secolo, quel processo di "complicazione" del genere, che ne provoca l'evoluzione ferma restando la caratteristica di vivacità della composizione.

• I due massimi rappresentanti della chanson franco-borgognona, ritratti insieme: a sinistra Guillaume Dufay che viaggiò e lavorò anche in Italia; a destra, Gilles Binchois, nativo di Mons nell'attuale Belgio.

• Frontespizio dello *Amfiparnaso* di Orazio Vecchi, musicista modenese dell'inizio del Seicento. La scena raffigura un personaggio sul palco di fronte al pubblico.

È opportuno fare un accenno all'uso dell'onomatopea, cioè l'arte di imitare i suoni reali in musica; essa porterà il celebre Clement Janequin a costruire brani come *La battaglia*, o *Il canto degli uccelli*, appunto caratterizzati dalla presenza di effetti sonori veramente straordinari a quell'epoca e ai nostri giorni.

Dal nord al sud: il Cinquecento

Il centro di sperimentazione musicale localizzato nel nord, incomincia proprio nel Cinquecento a spostarsi verso sud; gli autori italiani, dopo aver appreso la lezione fiamminga, iniziano a sviluppare uno stile personale colorando lo stile contrappuntistico spesso pesantemente rigoroso dei loro predecessori con una vena di interesse per il "bel suono" piacevole all'orecchio.

Essi però non ereditano invariate le forme fiamminghe: accettano, pur sviluppandoli in sensi diversi, messa e mottetto, ma lasciano invece la *chanson* ai loro colleghi d'oltralpe (che non continueranno a occuparsene per molto) e costruiscono, come genere profano, cui conferiscono la stessa dignità di quello sacro, il madrigale.
Questa forma è notevolmente complessa e colta e non ha nulla, perlomeno nella sua fase migliore, della semplicità e della vivacità ritmica della *chanson*.

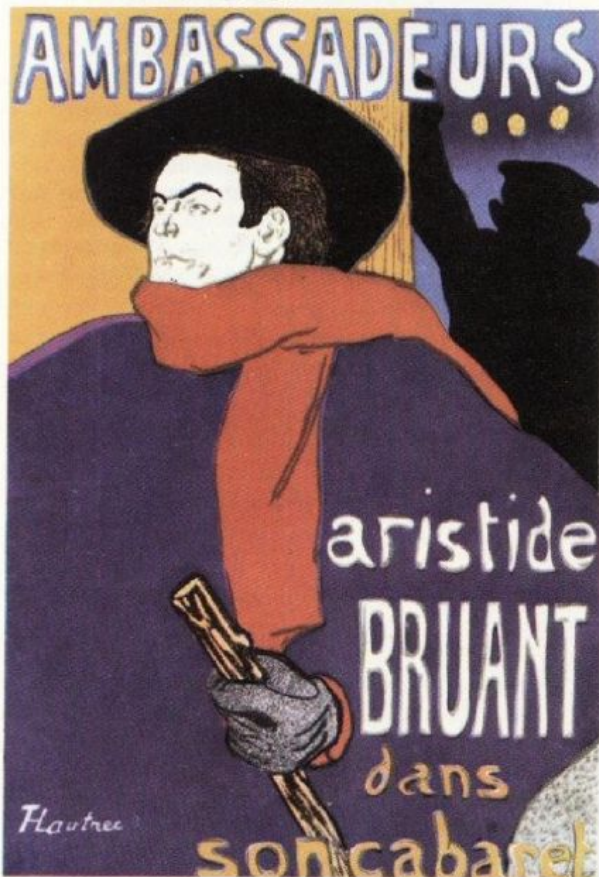
Canzone e molodramma: dal Seicento all'Ottocento

Anche nel Seicento, che vede l'affermarsi della monodia accompagnata e il decadere della polifonia, la *chanson* e la canzone non trovano posto: le loro forme polifoniche non sono più apprezzate e le versioni monodiche sono presto soppiantate da arie e ariette; la canzone ricade così dalla ribalta della musica colta all'oscurità della musica "parallela", di scarso interesse per i compositori e di cui si conservano poche memorie.

In questa condizione rimarrà per un lunghissimo periodo, durante il quale la musica colta svilupperà generi diversissimi; solo verso la fine dell'Ottocento la canzone torna allo scoperto (le forme del *lied*

sono assunzioni colte di una pratica vagamente popolare, ma non possono essere esattamente definite canzoni).

Le café-chantants

Appunto verso la fine dell'Ottocento si diffonde in Francia l'abitudine di eseguire nei locali chiamati *café-chantants* canzoni di origine popolare, che trattano argomenti "bassi", storie di malavita e di vita *bohemienne,* il *modus vivendi* in voga fra gli artisti dell'epoca. In questi locali si stagliano fra le altre le figure di Aristide Bruant e di Yvette Guilbert, le cui esecuzioni si fanno notare per la particolare caratterizzazione.

• Aristide Bruant, celebre impresario di spettacoli musicali nella Parigi del primo Novecento. Il manifesto che lo ritrae è opera del pittore Tolouse Lautrec. Nella pagina accanto, due rappresentanti della moderna canzone: l'italiano Pino Daniele e Laurie Anderson, americana.

La canzone italiana

La moda d'Oltralpe influenza anche l'Italia, dove il repertorio da utilizzare viene è da quello ancora più tipicamente popolare della canzone napoletana.

Il rilancio della canzone sulla scena è veloce e avviene con successo: fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento (la famosa Belle Epoque) si ha una produzione copiosa di buon livello di canzoni napoletane anche da parte di compositori della musica ufficiale (ricordiamo *Fenesta ca lucive* di Bellini).

La canzone evita in un certo senso la scissione fra musica ufficiale e ufficiosa diventando un genere di consumo e di massa; ciò diviene sempre più evidente con il procedere del XX secolo.

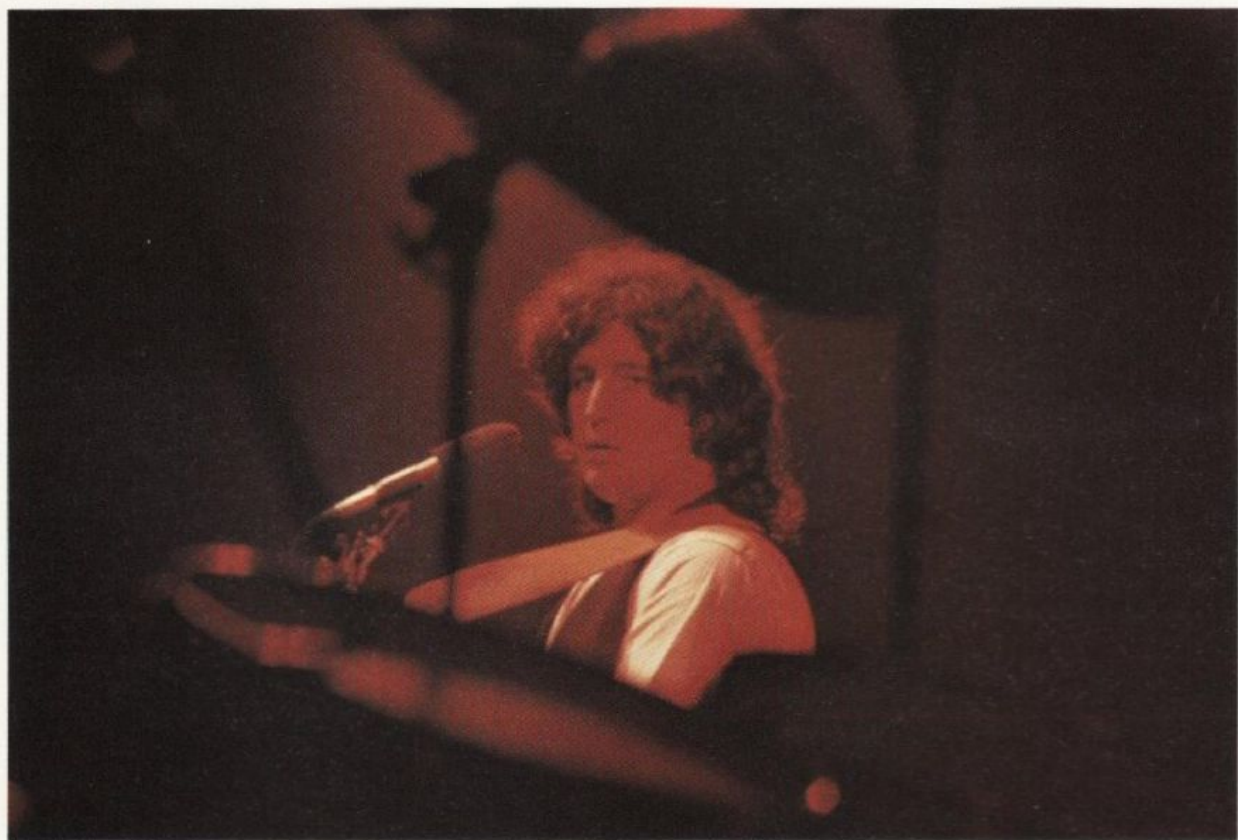
Ai giorni nostri canzone è un termine di vastissimo significato, che comprende forme molto diverse. In sostanza è canzone quasi tutto ciò che si canta e che non è musica classica: abbiamo la canzone pop, di moda negli anni Sessanta, la canzone dei cantautori, la canzone d'autore eseguita da cantanti come Mina e Ornella Vanoni e la canzone più generica e commerciale.

Oggi essa è il genere musicale più diffuso, che tutti conoscono e ascoltano.

Musicalmente le forme delle canzoni moderne sono assai varie, ma troviamo come costanti la sillabicità (l'affidare a ogni sillaba una nota sola) e la ricerca della bellezza della melodia. Dopo le influenze della musica inglese e americana, in particolare del rock, la canzone ha acquistato una componente ritmica rilevante e un'aggressività molto più accentuata rispetto a quella che mostrava in Italia e in Francia negli anni Cinquanta e Sessanta.

Occorrerebbe un intero fascicolo per parlare di questo genere musicale tanto presente e con ogni probabilità, oltre a essere insufficiente, sarebbe sempre viziato da giudizi estetici personali.

Non è possibile, infatti, essere imparziali trattando argomenti che viviamo in prima persona (in qualità di pubblici acquirenti), per cui anche la scelta delle canzoni citate vuole essere, per quanto possibile, esclusivamente rappresentativa delle varie "scuole" e tendenze create dagli stessi esecutori e/o compositori.

Questo non significa livellare la qualità musicale la quale, in realtà, è l'unico e definitivo "giudice" che stabilisce il successo a lungo termine, a prescindere da condizionamenti più o meno occulti.

Il lessico musicale

A

Abbellimenti

Detti diminuzioni o fioriture, prendono il nome di vocalizzi quando sono prodotti dalla voce su una sola sillaba di testo. Consistono nell'aggiunta di note di valore breve che "ingentiliscono" un passaggio altrimenti lento e pesante. La pratica dell'improvvisazione, molto in uso fino al termine del Seicento, decade con l'affermarsi dell'estetica, prima classica e poi romantica, in periodi in cui si tende a non lasciare più molto spazio all'esecutore, ma a scrivere un numero assai alto di indicazioni, in modo da ottenere delle esecuzioni che si avvicinino il più possibile all'intento originale del compositore.

• Una viola da gamba. Questo strumento ebbe una grande diffusione in Francia nel Sei-Settecento, dando grande impulso alla tecnica della fioritura per merito di alcuni virtuosi. Il più celebre tra i violisti in Europa fu il francese Marin Marais, che ebbe numerosi figli e allievi violisti.

S

Scuola di Mannheim

È composta da un gruppo di musicisti tedeschi che operarono nella seconda metà del Settecento.
La scuola di Mannheim è nota soprattutto per aver dato origine alla forma sonata e per le ricerche effettuate nell'impiego degli strumenti a fiato nell'orchestra, fino a quel momento composta quasi esclusivamente da strumenti a corda.

Suoni armonici

Vedi Armoniche nel lessico informatico.

Parliamo di musica

Storia I: la musica fino al rinascimento

Raccontare in poche righe lo sviluppo di secoli di storia della musica è un' impresa non solo impossibile, ma anche inutile: una pedissequa sequenza di nomi, di forme e di stili senza le dovute esemplificazioni non servirebbe certo ad ampliare di molto la conoscenza musicale del lettore.

Dunque non tenteremo nemmeno di buttarci in una simile avventura: preferiamo usare queste pagine per descrivere come si sono manifestati ed evoluti nel corso dei secoli alcuni concetti basilari inerenti il mondo della musica.

Possiamo immaginare che presso i popoli primitivi la musica avesse una funzione magica e strettamente connessa alla religione; questo la rendeva da un lato importante, in quanto legata alle fondamentali pratiche di culto ma, dall'altro, la finalizzava a funzioni esterne privandola, quindi, di un significato specifico. La connessione con magia e religione permane fino all'epoca dei greci e dei romani. In questo momento avviene un cambiamento fondamentale per la cultura occidentale e la musica passa a far parte delle discipline che contribuiscono alla formazione dell'uomo. Questo in teoria ma non in pratica nel senso che la pratica musicale viene considerata, come tutte le arti che comportano lavoro manuale, un'occupazione inferiore: l'effetto di questa scissione, perpetuatasi nei secoli, sarà fondamentale nell'evoluzione musicale.

Per tutto il Medio Evo, già incline per motivi religiosi a esaltare il lavoro dello spirito e a denigrare quello del corpo, i poveri musicanti saranno trattati molto irrispettosamente: Guido d'Arezzo definisce i cantori *vocalis asinae* e afferma che chi fa cose che non conosce (cioè in questo caso chi esegue la musica senza saperne le regole) *diffinitur bestia,* viene chiamato bestia. In contraddizione con quanto appena detto, nello stesso stesso periodo troviamo la musica annoverata fra le sette arti liberali, cioè nella *summa* del sapere medievale.

Intorno all'XI secolo nasce il movimento trobadorico, prima espressione musicale profana di una certa importanza. Inserita in una visione che non tende al divino, la musica acquista una nuova dimensione: diventa arte, espressione delle capacità creative umane. Il cambiamento non è ovviamente solo teorico, ma ha notevoli influenze nella costruzione stessa della musica, che diviene più complessa e ricercata anche nella sua espressione religiosa: le composizioni del Trecento e del Quattrocento somigliano, per il modo in cui sono articolate, alle cattedrali gotiche dello stesso periodo.

• Incisione satirica cinquecentesca, che sembra illustrare i *vocalis asinae* di cui parla Guido d'Arezzo, riferendosi ai cantori che non conoscono la teoria musicale.

Gli strumenti della musica

Il pianoforte

Per tradizione secolare, quando si parla di tastiere il riferimento al pianoforte è immediato: questo strumento occupa, nella cultura musicale media, lo spazio maggiore; è, insomma, considerato spesso "lo" strumento per eccellenza.

Il pianoforte è stato particolarmente amato nel periodo romantico; esso era inoltre molto diffuso come strumento "da casa", per far musica in occasioni particolari; la classe borghese in espansione e ormai dominante nell'Ottocento lo aveva accolto come status symbol da contrapporre all'aristocratico e ormai superato clavicembalo e, nelle case di un certo livello sociale, era d'obbligo per le "signorine" imparare a suonarlo.

I compositori ne apprezzavano molto la versatilità e la capacità di rendere quelle sfumature appunto di piano e forte negate agli strumenti a tastiera più antichi. Queste furono alcune ragioni che contribuitono al successo del piano.

"Meccanica" del pianoforte

Nella classificazione organologica il pianoforte si trova nella categoria dei cordofoni, insieme a strumenti come gli archi, sebbene la presenza della tastiera richiami alla mente più l'organo che il violino o la chitarra.

Il sistema di produzione di suono del pianoforte è basato su martelletti di legno che percuotono le corde mettendole in vibrazione, amplificata da una cassa armonica.

In realtà da questa formulazione di base, alla quale più o meno si ispirano i primi pianoforti, si è arrivati a costruire meccanismi assai più complessi che sortiscono effetti e offrono possibilità di controllo dell'emissione sonora ben più sofisticati di quelli dati da un semplice "pianoforte a martelli" di inizio Ottocento.

Esistono due forme di pianoforte: a coda e verticale. Il primo è l'erede del pianoforte delle origini e del clavicembalo. Le dimensioni della cassa permettono una risonanza migliore rispetto a quella del tipo verticale (nato essenzialmente come strumento da casa e da studio) e lo rendono preferibile in concerto e in tutte le occasioni pubbliche.

Il suono, come dicevamo, è generato dai martelletti che percuotono le corde tese sopra la cassa di risonanza; essi sono messi in movimento dai tasti tramite un semplice sistema di leve. La vibrazione delle corde, inoltre, è smorzata da feltri che si alzano nel momento in cui viene premuto il tasto — lasciando la corda vibrare liberamente — e ritornano a stoppare la corda non appena questo viene lasciato; la maggior parte dei pianoforti moderni è anche fornita del meccanismo detto a "doppio scappamento", che permette di azionare il martelletto anche premendo il tasto con poca forza. Questo sistema, oltre a quello formato dalla combinazione delle leve, fornisce all'esecutore un controllo del suono e una vasta gamma di possibilità che vanno dal pianissimo al fortissimo passando per varie sfumature intermedie.

Origini e sviluppo

Il pianoforte è nato nella prima metà del Settecento. La paternità è attribuita a un certo Bartolomeo Cristofori, anche se lo strumento aveva già degli "antenati". Infatti fin dal XVI secolo si conosceva il clavicordo, un piccolo strumento a tastiera il cui suono era prodotto dalla percussione di corde

● **Il pianoforte di Richard Wagner, conservato a Palazzo Giustiniani a Venezia. In questa città Wagner trascorse lunghi soggiorni e vi morì nel 1858.**
In basso: l'estensione del pianoforte.

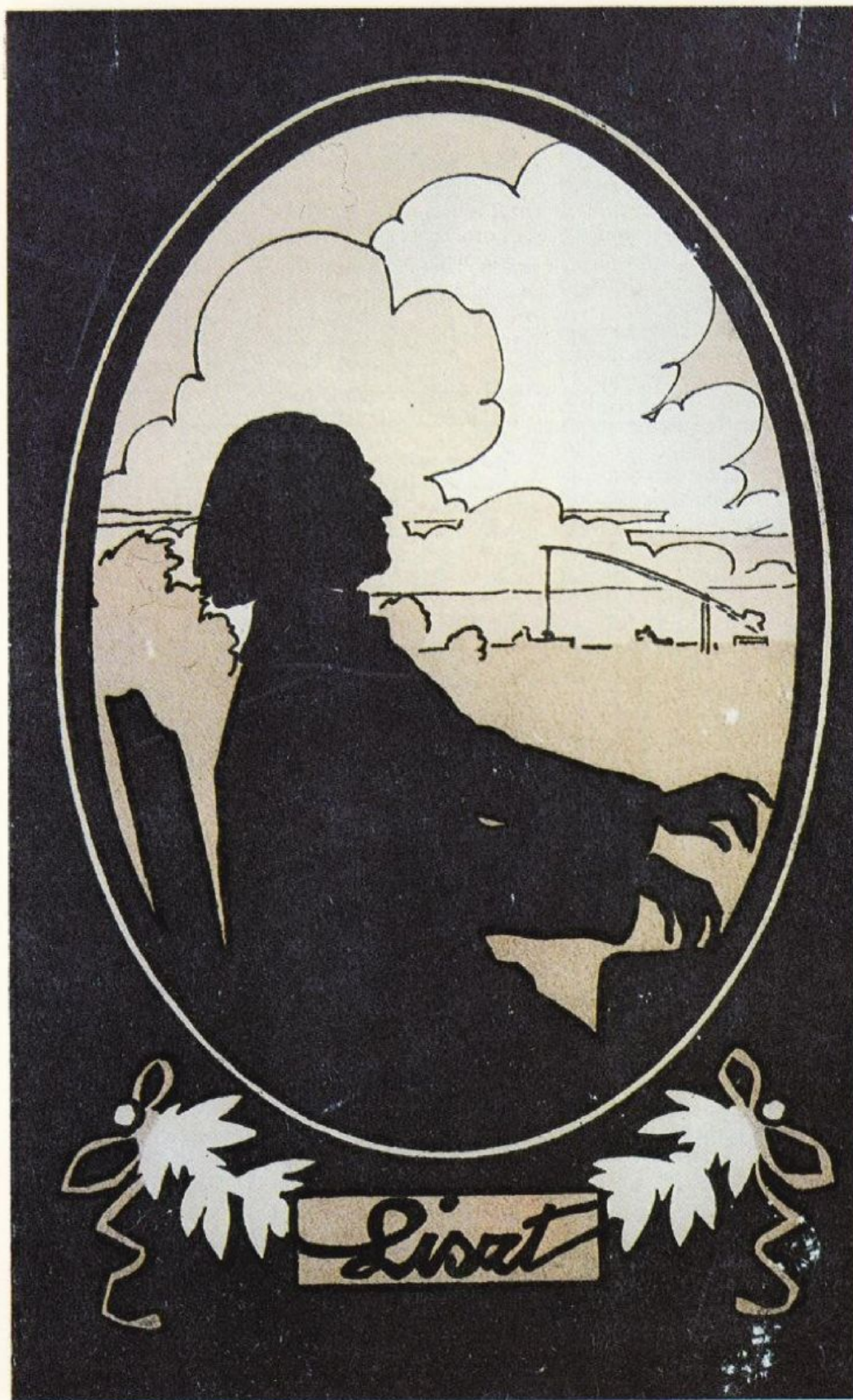
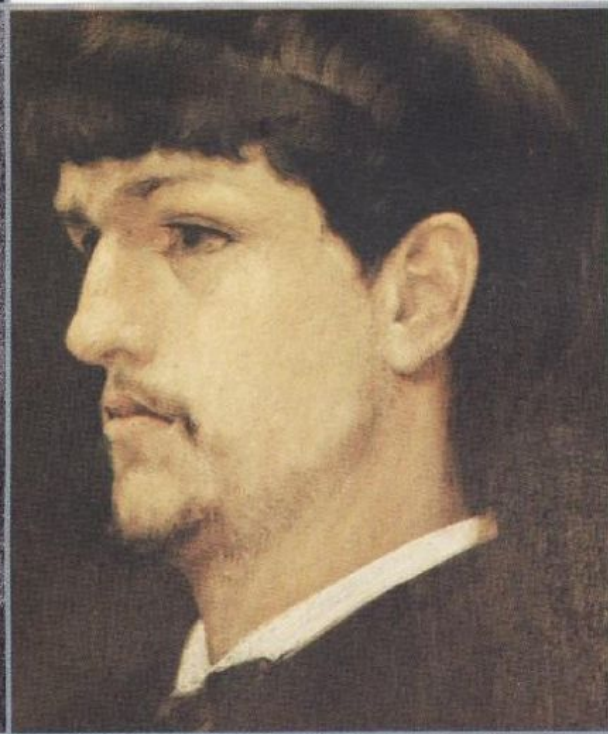
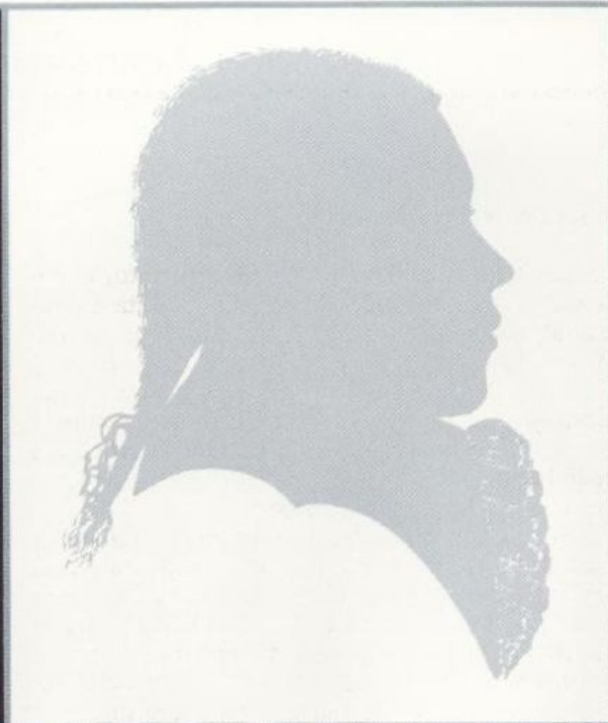
tramite delle tangenti di metallo; ma le sue dimensioni ridotte e il suono molto flebile lo rendevano adatto esclusivamente allo studio e all'esecuzione per pochi ascoltatori. Con ogni probabilità questo strumento ispirò i primi costruttori del pianoforte — detto, fino a tutto il XVIII secolo fortepiano — che riuscirono ad allargare le possibilità che esso offriva aumentando soprattutto il volume del suono. Probabilmente la cosa che più affascinava compositori e costruttori di questo periodo era il fatto di avere uno strumento a tastiera con caratteristiche dinamiche (di piano e di forte) simili o perlomeno accostabili a quelle degli strumenti a corda.

Il nuovo strumento, sempre più perfezionato, sostituisce gradualmente il clavicembalo, e alla fine del XVIII secolo lo ha completamente soppiantato; le composizioni per tastiera di questo periodo, anche se portano ancora, a volte, la dicitura "per clavicembalo", sono già concepite in uno stile prettamente pianistico e dimostrano il grande interesse dei compositori per questo neonato strumento.

Il vero e proprio boom del pianoforte è però nel primo ventennio del XIX secolo: esso diventa un elemento costante nei salotti e nei circoli colti e assume la peculiarità — con un solo esecutore, suonato a quattro mani o unito ad altri strumenti e alla voce — di strumento di intrattenimento per eccellenza; lo rimarrà fino alla prima guerra mondiale, che porta sconvolgimenti sociali e culturali tali da rivoluzionare anche la sua posizione.

Bisogna inoltre ricordare che, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, il pianoforte era entrato, come strumento di sottofondo, in caffè e ritrovi europei e americani oltre ad aver fatto una fugace apparizione nelle sale cinematografiche dove veniva utilizzato per produrre le estemporanee colonne sonore dei primi films muti. Il piano-bar che attualmente sta vivendo un momento di particolare popolarità non ha mai smesso di esistere, adeguando e modificando il suo repertorio secondo la moda del periodo.

Dal 1920 in poi il pianoforte assume la funzione di strumento principale di formazione musicale: ciò è confermato ancora oggi confrontando il numero delle cattedre di pianoforte esistenti nei conservatori con quello delle cattedre di altri strumenti, talvolta assai più richiesti dalla pratica musicale corrente; è luogo comune ritenere la pratica del pianoforte il modo migliore di accostarsi alla conoscenza musicale, indipendentemente dall'uso che se ne farà in seguito.

• In questa incisione satirica dei primi anni dell'Ottocento, sono raffigurati dei musici dilettanti, tra cui un pianista. Il pianoforte è stato nell'Ottocento lo strumento da salotto per eccellenza.

• Franz Liszt, pianista ungherese del IX secolo, fu il più grande virtuoso del suo tempo. L'illustrazione risale ai primi anni del Novecento; Liszt è ritratto alla tastiera in atteggiamento ispirato.

• Quattro tra i più grandi compositori per pianoforte dalle sue origini al nostro secolo: dall'alto a sinistra Mozart, Beethoven, Chopin e Debussy.

Storia del repertorio

L'età relativamente giovane del pianoforte potrebbe far pensare a una letteratura ridotta e limitata; al contrario, il repertorio pianistico è uno dei più vasti e soprattutto dei più frequentati. La predilezione dei compositori del secolo scorso per questo strumento ha fatto sì che la messe di musica a lui dedicata si ampliasse in maniera particolare creando una raccolta stilisticamente assai più omogenea di quella di altri strumenti.

Evitiamo naturalmente di considerare repertorio pianistico quello concepito originariamente per clavicembalo o organo, anche se oggi capita spesso che composizioni, per esempio di Bach o di autori precedenti, siano eseguite al pianoforte; il vero e proprio repertorio pianistico ha origine nella seconda metà del XVIII secolo e ha i suoi maggiori rappresentanti in Mozart, Haydn e, fatte le debite distinzioni, Clementi, considerato ancora oggi il padre della tecnica pianistica. La forma principale usata da questi compositori è la sonata (vedi sezione dedicata alla struttura), perfezionata, dal punto di vista formale, da Mozart e ancor più da Haydn, e ripresa in seguito da Beethoven che ne "gonfierà" le strutture fino al punto da renderla diversissima rispetto alla forma originaria; le sonate di Beethoven sono uno dei capisaldi del repertorio pianistico, anche se il loro autore non è un pianista per eccellenza, come altri che lo seguiranno. Con il procedere del XIX secolo i compositori utilizzano sempre meno la sonata orientandosi verso forme più libere e meno soggette a schemi prefissati; con Chopin, Schumann e Liszt abbiano il trionfo di forme quali la *ballata,* il *notturno,* lo *scherzo,* la *fantasia,* e il "pezzo", più semplicemente, senza specificazioni formali.

La tecnica pianistica si evolve al massimo grado specialmente con Chopin e con Liszt, ai quali la qualifica di virtuosi — attribuita all'unanimità — si adatta perfettamente; i fondamenti della tecnica pianistica moderna nascono con questi esecutori e i progressi, in seguito, sono stati relativi.

I compositori che più si dedicano al pianoforte dalla fine del XIX secolo sono i francesi Ravel e Debussy, anche se altri musicisti, Brahms per esempio, lasciano pagine importanti per lo strumento. Il pianismo di questi compositori è molto meno impregnato di ricerche e di abilità tecnica di quanto non lo fosse quello di Liszt e Chopin: ormai non interessa più ampliare le possibilità del pianoforte, ma preme tornare alla composizione realizzata su uno strumento, piuttosto che alla composizione commisurata a uno strumento. Nel corso del Novecento l'interesse per il pianoforte subisce un calo, fermo restando il riconoscimento delle sue ampie possibilità. Il jazz ne fa un uso nuovo e pianisti come Thelonius Monk hanno dato impulsi notevoli alla liberazione del pianoforte da un utilizzo e un'immagine piuttosto stereotipati.

• Una caricatura di Liszt al pianoforte. Primo, grande concertista nel senso moderno del termine, Liszt viaggiò per tutta Europa, ovunque apprezzato per la sua straordinaria tecnica.

La struttura musicale

La variazione

L'argomento odierno è ancora più vasto dei precedenti, poiché non è possibile definirlo con esatte denominazioni: non si tratta semplicemente di una forma perché il modello secondo il quale si esplica non è unico; non è neppure un genere perché si parla di variazioni sia riferendosi a brani interni, sia a sezioni di brani, sia a forme strutturate in maniere differenti fra loro.

Quando si parla di variazione è opportuno intendere il termine esclusivamente come denominazione di un procedimento usato in musica, di un metodo di costruzione musicale utilizzato anche all'interno di forme e generi diversi.

Esiste tuttavia una forma nella quale il nome di variazione viene usato per indicare anche una struttura ben precisa, più o meno determinata e di cui è possibile individuare a grandi linee uno sviluppo cronologico: si tratta del *tema con variazioni,* che sarà trattato alla fine di questa sezione.

I modi della variazione

Se si schematizzano al massimo le soluzioni, ci si accorge che in musica tutti gli espedienti usati nella composizione si possono ridurre a due grandi classi: la *variazione* e la *ripetizione.* La seconda, che può sembrare ovvia e banale, in realtà è utilissima oltre che usata per fornire inizialmente le maggiori occasioni di realizzazione.

I procedimenti che vanno sotto il nome di variazione si possono riassumere in quattro specie:

A) Variazioni melodiche
B) Variazioni timbriche
C) Variazioni armoniche
D) Variazioni ritmiche

A) Le *variazione melodiche* riguardano esclusivamente la linea melodica di un brano; dato uno schema melodico iniziale, questo viene variato secondo diversi moduli di comportamento: si possono aggiungere note fra quelle già presenti, si può capovolgere la linea melodica prendendola dal fondo o rovesciando gli intervalli o addirittura entrambe le cose insieme, eccetera. I tipi di variazione sperimentati dai musicisti sono moltissimi.

B) Le *variazioni timbriche* sono espedienti di colore per dare varietà a un pezzo; dal punto di vista della costruzione musicale questo è forse il tipo di variazione meno interessante.

C) Le *variazioni armoniche* sono molto usate, specie dal secolo scorso in poi. Data una certa melodia, che può anche non cambiare, si modifica il suo "sottofondo" armonico, variando in questo modo tutti i rapporti fra i suoni.

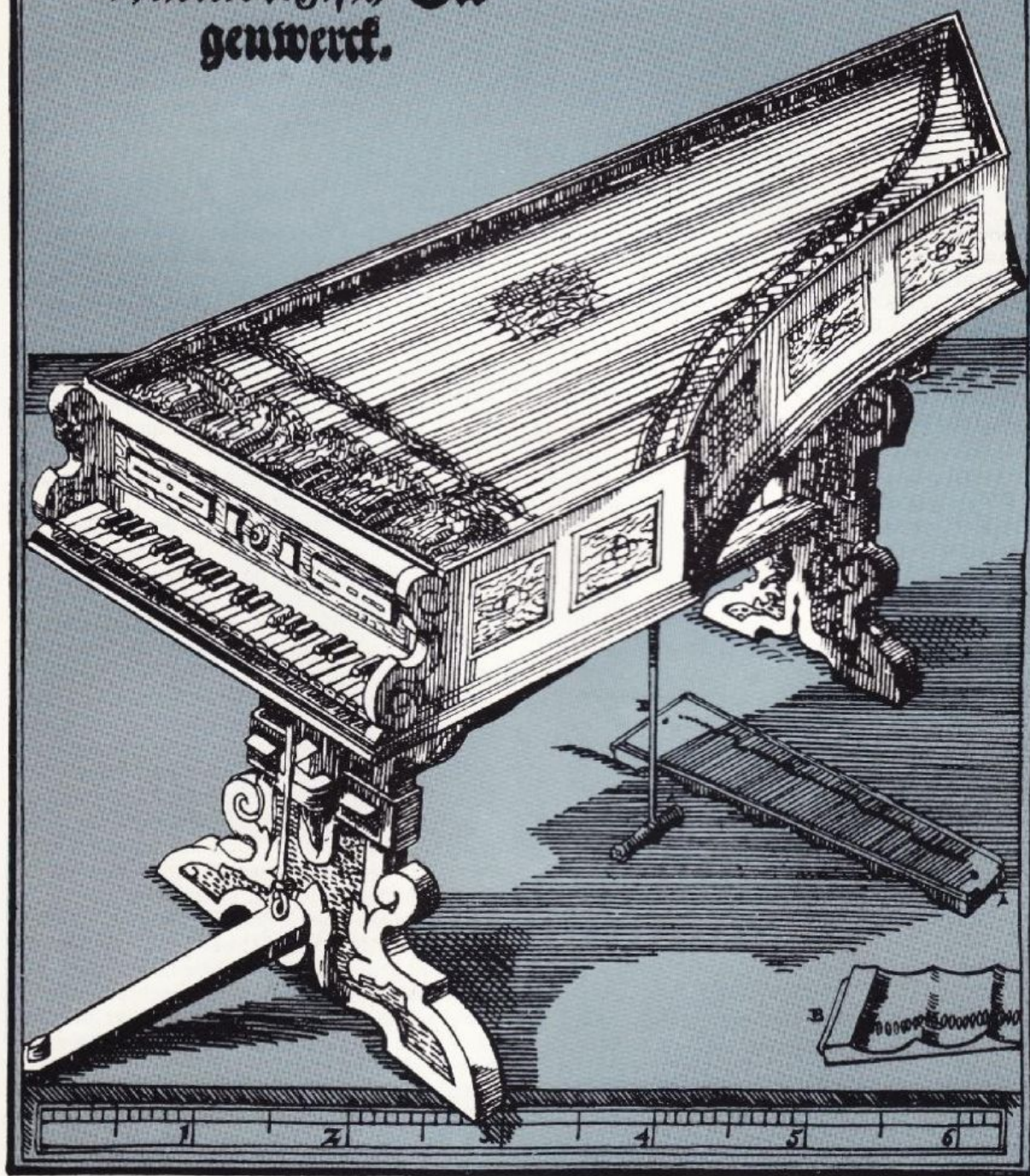
D) Le *variazioni ritmiche* consentono di cambiare i valori delle note che compongono il brano modificandoli interamente secondo uno schema unico (si possono, per esempio, dimezzare tutti i valori per ottenere una seconda esecuzione che contrasti con la prima per velocità), oppure variando i rapporti fra le diverse note, in modo che se in origine due note erano, per esempio, uguali si trovino, dopo a essere l'una maggiore dell'altra, eccetera.

Alla videopagina 1 possiamo vedere, nel primo esempio, un caso di variazione melodica, in cui a una prima versione "semplice", segue una versione abbellita con l'aggiunta di note intermedie che vivacizzano l'andamento. Le note aggiunte sono state evidenziate colorandole in maniera diversa rispetto a quelle "primitive". Da notare come la nota originaria perda in durata per cedere il posto alle altre; non per questo però diminuisce la sua importanza nel discorso melodico.

Nella successiva videopagina ecco invece una variazione armonica: rispetto alla prima esposizione varia il tessuto armonico sottostante che viene rappresentato con colorazioni differenti.

Nella videopagina 3, infine, vediamo un esempio di variazione ritmica: rispetto alla prima versione siamo passati da un ritmo binario a uno ternario, alterando i valori delle note e quindi i loro rapporti.

Questi modelli di variazione non si presentano sempre isolati come sono stati mostrati: la maggior parte delle volte si trovano due o più generi di variazione combinati fra di loro che concorrono a modificare l'aspetto di un'idea musicale originaria.

Infatti la variazione non è un semplice espediente per evitare la monotonia derivante dalla ripetizione di una melodia, ma è anche e soprattutto un mezzo, per costruire la musica, partendo da un materiale, per così dire, "grezzo" quale può essere un tema o un'idea musicale. Una delle forme più importanti dalla fine del Settecento, la cosiddetta sonata è, in sostanza, un'unica grande variazione.

• Il clavicembalo è sempre stato lo strumento preferito, fino al Settecento, per la variazione su temi di autore o tramandati dalla tradizione. Lo strumento raffigurato è tratto da *Sintagma Musicae*, trattato del Seicento di Michael Praetorius.

Storia della variazione

Dato che la variazione è nata con la musica e vista la coincidenza di essa, in molti punti, con l'essenza stessa della costruzione musicale, non è facile delineare storicamente quale sia stato il percorso di questo procedimento dalle origini a oggi. Ci limiteremo perciò al periodo che va dall'inizio del Medio Evo ai giorni nostri e, geograficamente, considereremo esclusivamente l'Europa, per non ampliare troppo un discorso altrimenti immenso. Tratteremo naturalmente le forme più "dichiarate" di variazione e non la variazione come componente basilare della scrittura musicale.

Nell'antichità greca la variazione aveva un ruolo importantissimo: a quanto è dato sapere dalle scarsissime testimonianze giunte fino a noi, la musica greca aveva, alla base del proprio repertorio, i *nomoi*, sorta di canovacci musicali che gli esecutori variavano mostrando così la loro bravura e inventiva; si racconta di artisti che vinsero più di una competizione variando lo stesso *nomos*.

Prima di iniziare il percorso storico bisogna sottolineare ancora che la variazione è stata per molto tempo, oltre che una pratica di composizione a tavolino, una prassi di esecuzione improvvisata nella quale il musicista mostrava la propria abilità.

Nel canto gregoriano la variazione appalesa immediatamente la sua importanza; a prescindere dal repertorio originario, in cui essa si manifesta sotto forma di modifiche rispetto a formule melodiche di base, nel IX-X secolo essa assume una funzione fondamentale tramite la pratica dei *tropi* e delle *sequenze*.

Sono chiamati tropi i brani del repertorio tradizionale nei quali sono state aggiunte sezioni di testo o di musica; quando venivano inserite sezioni di testo la musica diveniva, da vocalizzata e piena di abbellimenti, sillabica; quando si introduceva musica, ecco invece variazioni e abbellimenti rispetto alla melodia base.

Le sequenze erano forme particolari di tropi: più precisamente una serie di note aggiunte al canto dell'alleluya al quale, data la sua natura di brano molto ornato, era spesso applicato un testo che lo rendeva sillabico.

Questo metodo venne adottato per ovviare alla staticità del repertorio liturgico ormai definito da norme ben precise e quindi quasi intoccabile.

Mentre il repertorio sacro ricorreva a questi espedienti, nel campo della musica profana la variazione veniva usata molto più tranquillamente per abbellire le danze o le melodie trobadoriche e trovieristiche che facevano la parte del leone nel repertorio non liturgico.

Dal XVIII secolo fino a tutto il rinascimento e parte del barocco la variazione come abbellimento di una composizione si applica principalmente all'esecuzione delle musiche strumentali o vocali; se però via via è meno "obbligatoria" nella musica vocale — dove si finirà per considerarla un puro sfoggio di abilità tecnica — nella musica strumentale la sua presenza è irrinunciabile.

Fin dall'inizio la musica strumentale, se tralasciamo parte del repertorio di danza, non era altro che la trascrizione variata, abbellita, resa adatta allo strumento, della musica vocale contemporanea. Così in epoca di madrigali e mottetti cantati si suonavano madrigali e mottetti "passaggiati", cioè abbelliti con fioriture e moduli che si addicessero allo strumento, in modo da ovviare alla mancanza del testo e, per alcuni strumenti, della continuità propria della voce umana (si veda l'esempio musicale 2, che riporta una composizione vocale prima nella sua versione originale, poi trascritta per strumento).

Già alla fine del Cinquecento il repertorio strumentale si svincola da quello profano, ma non per questo abbandona la forma della variazione. Anzi, vengono sperimentati nuovi moduli nati espressa-

• Girolamo Frescobaldi, ferrarese (1583-1643), ha composto alcune tra le prime variazioni per clavicembalo su temi tradizionali. Nella pagina accanto: Arnold Shoemberg, compositore austriaco dodecafonico, è tra i musicisti del nostro secolo il più famoso compositore di variazioni.

mente per la realizzazione strumentale.

Arriviamo così alle soglie del barocco con le variazioni su basso dato, ostinato o meno, quelle che in Spagna sono definite *differencias* o *glosas*. In Inghilterra invece è molto diffuso il basso ostinato con il nome di *ground*.

Le variazioni su basso preesistente — il basso ostinato ne è una variante, che prevede una linea di basso ridotta a poche battute ripetute ossessivamente e "ostinatamente" — si avvalgono di pochi moduli diffusissimi: l'aria di Ruggero, della Monica, la ciaccona, la passacaglia, la famosissima "aria di Follia" e altri; e su questi, usati come bassi della composizione, i musicisti costruiscono l'intero brano, miscelando tutti gli schemi di variazione descritti nel primo paragrafo. Generalmente questo tipo di variazione è divisa in varie sezioni, tutte elaborazioni diverse dello stesso tema, che contrastano fra loro per carattere, ritmo e, nel caso di variazioni per più strumenti, nell'utilizzo di ogni strumento.

Per esempio, nei *grounds* inglesi per tastiera si trovano generalmente alcune variazioni centrate su modificazioni ritmiche alternate ad altre costruite polifonicamente in contrasto con il carattere ritmicamente importante delle prime. Il tutto termina con un'ultima variazione di carattere pieno e solenne.

Nell'esempio 3 della nuova videopagina troviamo una delle variazioni sopra il basso di Follia composte da Arcangelo Corelli e destinate all'esecuzione per violino, violoncello, clavicembalo.

Non è possibile mostrare tutto il loro sviluppo, ma è evidente che in esse ciascuno strumento assume alternativamente il ruolo di solista, lasciando agli altri il compito di accompagnarlo. In questo modo, come avviene negli assoli di jazz, ogni strumentista ha modo di mostrare le proprie capacità e la composizione acquista maggior varietà per l'alternanza dei timbri preponderanti e la fantasia dell'esecutore.

Fino alla prima metà del Settecento la situazione non cambia molto: in Germania abbiamo ancora le variazioni su corale e i corali "fioriti", cioè abbelliti; sia Bach sia Haendel compongono passacaglie e ciaccone, oltre che variazioni su temi originali. Si tratta di pezzi assai virtuosistici ma musicalmente molto interessanti a dimostrazione del fatto che la variazione era ancora un genere vitale.

In Francia Couperin e altri musicisti introducono, nelle loro *pieces,* passacaglie e altre forme di composizioni base sulla variazione.

È Bach, tuttavia, che nel Settecento raggiunge l'apice dell'arte della variazione: a parte le variazioni su corale e i brani già citati troviamo, in raccolte come *L'arte della fuga* o *L'offerta musicale* il compedio delle possibilità di variazione concepibili a quell'epoca. Entrambe le raccolte sono composte su un unico tema (la prima su tema bachiano, la seconda su tema dato a Bach da Federico di Prussia) ed essi sono stati sviluppati, rivoltati, letti a specchio, modificati ritmicamente e studiati praticamente in tutte le loro combinazioni e variazioni. Ne derivano due opere assai complesse e difficili all'ascolto, tanto da far pensare che allo stesso Bach non interessasse molto la realizzazione in pratica, quanto piuttosto la ricerca logica e matematica in campo musicale: l'arte della fuga non porta, addirittura, indicazioni riguardo alla strumentazione.

Tema con variazione

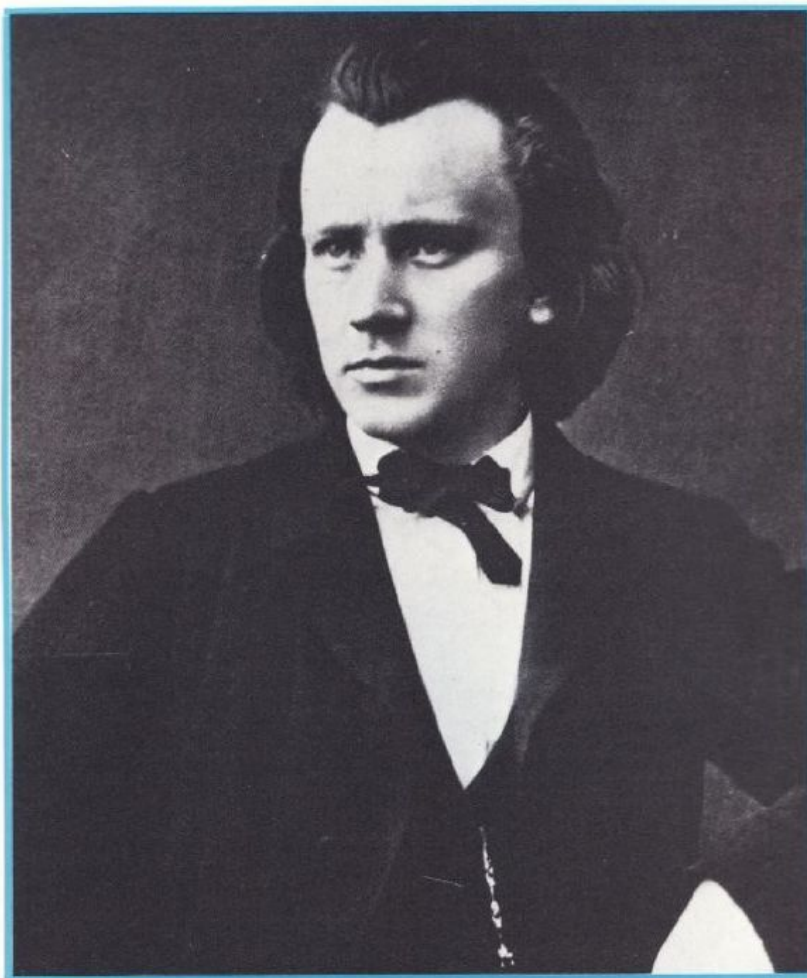
Alla fine del Settecento, sulla scia dell'aria variata, altro genere molto in voga, si sviluppa il tema con variazioni, generalmente concepito per strumento a tastiera o piccolo complesso da camera (la formazione-tipo era violino, violoncello e tastiera); il genere ottiene notevole successo e la sua diffusione resiste per oltre un secolo.

A parte i numerosissimi autori "minori" che si occupano di esso, ricordiamo che Mozart, Haydn, Beethoven e Schubert, nella prima metà dell'Otto-

• L'autografo di Johann Sebastian Bach, che dedicò alla variazione tre raccolte fondamentali: le "Variazioni Goldberg", scritte per un allievo virtuoso di cembalo; la "Offerta Musicale", scritta su tema di Federico II di Prussia e a lui dedicata; "L'arte della fuga", scritta nell'ultimo anno di vita del musicista e rimasta incompiuta. Nella pagina accanto: Arcangelo Corelli, fondatore della scuola violinistica italiana del Settecento. Come molti altri compositori e violinisti, Corelli scrisse variazioni sulla "Aria della Follia", uno tra i temi più eseguiti nel VIII secolo.

ARCANGELUS CORELLIUS de FUSIGNANO *dictus* BONONIENSIS

Liquisse Infernas Jam Credimus Orphea Sedes
Et terras habitare, hujus sub imagine formæ

Divinus patet Ipse Orpheus, dum numine dignâ
Arte modos fingit vel chordas mulcet. utramque
Agnoscit Laudem, meritosque BRITANNUS honores.

Variazione e fuga su tema di Haendel per pianoforte.

Variazioni su tema di Haydn per orchestra.

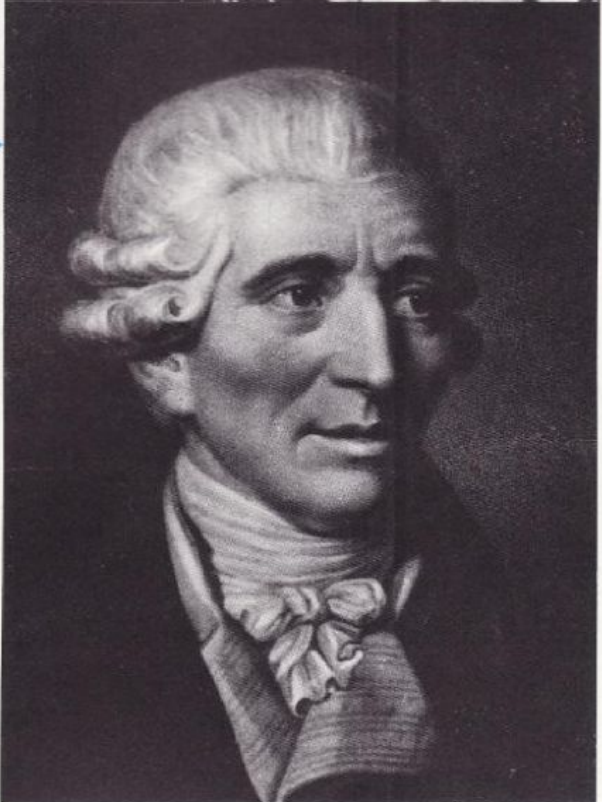
cento, scrivono diverse serie di variazioni. Per esempio le variazioni che aprono la sonata K.331 per pianoforte di Mozart (esempio 4) o quelle su un tema di Diabelli scritte da Beethoven, il quale peraltro introduce la tecnica della variazione in numerose sonate e quartetti.

Nella seconda metà del secolo i migliori esempi di variazioni ci sono dati da Brahms, che compone sopra temi di Haydn e Haendel (usando un tema che lo stesso Haendel aveva variato).

La variazione dal Novecento in poi

Dalla fine del XIX secolo in poi la variazione perde, come buona parte dei generi musicali nati in precedenza, l'importanza di cui godeva senza scomparire dalla scena musicale: i compositori la usano occasionalmente, soprattutto nella forma del tema con variazioni consolidatesi proprio durante il romanticismo, con qualche esempio di recupero di forme passate quali la passacaglia e altre. Fra le variazioni del nostro secolo non si possono dimenticare quelle per orchestra, composte da Schönberg in stile dodecafonico.

Nella musica leggera contemporanea la variazione sembra non avere posto: generalmente le strofe delle canzoni si ripetono uguali a se stesse e il concetto di abbellimento tipico del rinascimento e del barocco pare dimenticato.

Anche i pochi residui presenti nella musica popolare e in parte trasferiti in quella leggera sono scomparsi da alcuni decenni.

In realtà la pratica della variazione è ancora viva: basta ascoltare gli arrangiamenti strumentali o vocali di canzoni diventate famose per notare quali interventi di modifica, in sostanza di abbellimento, siano stati fatti rispetto alla versione originale, per adattarla ai moduli melodici e ritmici in voga al momento e/o per esaltare le prestazioni di qualche strumentista o cantante.

Sono interessati, per esempio, certe versioni proposte da Mina di canzoni famose o di sue vecchie composizioni ormai classiche e quindi bisognose di una spolveratina e di un abito nuovo.

L'unico genere che pratichi dichiaramente la variazione è il jazz, come abbiamo mostrato in precedenza; questo a causa della sua natura originaria di musica improvvisata, nella quale si lavora partendo da schemi di base noti e muovendosi su essi più o meno liberamente.

Variazioni al computer

Lavorando sul computer non si può evitare la tentazione di vedere come si potrebbe variare una melodia.

Ecco il programma della videopagina 4: con la pratica tastiera musicale possiamo inserire nel computer una qualsiasi idea musicale originaria. Il computer penserà a variarie questo "tema" secondo delle regole precise ma affidate alle sue capacità:

a) esegue ripetuto due volte il tema musicale senza alcuna variazione;

b) "arpeggia" il tema variando quindi armonicamente l'idea originaria;

c) la variazione diventa ora di tipo ritmico;

d) adesso il tema è capovolto, cioè proposto dall'ultima nota alla prima;

e) il computer propone ora le note del tema secondo una "disordinata" successione;

f) infine esegue insieme tutti i tipi di variazione in questo ordinatissimo caos. Consigliamo di proporre varie idee musicali al computer, in modo da constatare effettivamente i concetti, ora tradotti in pratica, di variazione.

• Johannes Brahms, musicista tedesco dell'Ottocento, dedicò a due grandi colleghi del passato, Haendel e Haydn, due tra le più importanti variazioni della storia della musica basate su loro temi.

Il lessico musicale

B

Battuta

È quello spazio di pentagramma delimitato da due stanghette che contiene complessivamente un valore o la somma di valori corrispondenti all'indicazione numerica posta all'inizio del pezzo, dopo la chiave musicale.

D

Doppia stanghetta

Indica la fine di un brano o di una sezione all'interno dello stesso.

F

Fioritura

È l'arricchimento di una melodia che viene attuata attraverso l'inserimento di note sulla linea preesistente. Vedi abbellimenti.

I

Indicazione di tempo

È la frazione numerica che compare all'inizio (o nel corso) di un brano musicale, atta a indicare la quantità di valori contenuta nelle singole battute.

M

Misura

Termine usato per indicare la battuta (vedi).

N

Nomos

Si tratta di una sorta di canovaccio musicale che stava alla base della composizione nella Grecia classica. Dati alcuni *nomoi* tradizionalmente tramandati o, più raramente, di recente invenzione, i compositori elaboravano nuovi brani con l'uso della variazione.

T

Tempo

Come detto nella prima lezione, il termine tempo (e ritmo) assume nella grammatica e nel lessico musicale vari significati. In questa particolare situazione è sinonimo di indicazione di tempo (vedi).

S

Sillabico (testo)

È quel testo nel quale a ogni sillaba corrisponde una sola nota; al massimo si può trovare qualche rara fioritura.

Spiritual

Viene così definito un tipo di canto religioso dei negri d'America. Nasce dall'incontro di due culture: la cultura negra africana e quella occidentale trapiantata in America, in particolare nelle sue espressioni religiose. Dalla prima lo spiritual trae la forza ritmica e la prassi di esecuzione che prevede l'alternanza di un solista e di un coro; dalla seconda derivano invece gli elementi più specificamente melodici. La combinazione dello spiritual con altri componenti della musica afroamericana contribuirà in modo determinante alla nascita del jazz.

Stanghetta

Linea che viene posta perpendicolarmente al rigo musicale; serve per determinare la battuta.

• Riassunto, su rigo musicale, dei segni trattati nel lessico: due indicazioni di tempo, il tempo di 4/4 e di 2/4, la battuta e la doppia stanghetta finale.

Parliamo di musica

Musica universale? La musica extraeuropea

La caratteristica intrinseca della musica è l'universalità, non solo come forma grafica (infatti a dispetto del linguaggio verbale la notazione musicale è praticamente identica per tutte le nazioni di tradizione occidentale) ma anche e soprattutto come linguaggio, cioè capacità di comunicare sensazioni, informazioni o evocare immagini.

In realtà questa troppo comoda e semplicistica affermazione è infondata e facilmente contestabile.

Qualche anno fa la teoria dell'universalità musicale sembrò avere un momento di conferma e riscoperta; infatti ci fu un periodo di grande interesse, da parte soprattutto delle masse giovanili, verso tutta la musica non europea, con particolare riguardo per quella indiana, senz'altro influenzato dalla crescente moda del "made in India", oggi ormai superata o, perlomeno, non più attuale. I giovani quindi ascoltavano questa musica ma con una certa difficoltà di comprensione legata alla diversa "grammatica" con cui essa si organizzava.

Mi è capitato di ascoltare e far ascoltare un lamento funebre di una popolazione tribale delle Filippine; le reazioni erano due: dapprima sorpresa mista a curiosità, poi spontaneo rifiuto derivato dalla difficoltà di recepire il messaggio.

È ugualmente sperimentabile, viceversa, che proponendo la *Pastorale* di Beethoven a un esquimese, costui non riesce a leggervi tutto ciò che noi possiamo cogliere intuitivamente.

Perché? La risposta è ovvia: la tradizione musicale che respiriamo quotidianamente è frutto e logica continuazione di secoli d'esperienza; analogamente lo sviluppo della musica che, per comodità, definiamo extraeuropea, ha portato alla costruzione di un sistema ugualmente codificato e autonomo.

Dobbiamo anche considerare la musica nei suoi aspetti che più l'avvicinano ai linguaggi dell'uomo, aspetti che la sottomettono a norme, regole e convenzioni rendendola ufficiale per più popoli discendenti da un'unica tradizione culturale, ma non per questo universale.

Se spostiamo il discorso all'interno della nostra vita quotidiana, ci rendiamo immediatamente conto che neppure in questo contesto è possibile parlare di universalità: l'effetto trascinante di certi generi giovanili è inefficace su individui di altre generazioni e, viceversa, brani come la quadriglia o il valzer viennese non sono certo i più "gettonati" in discoteca. Questa incompatibilità di carattere è paragonabile alla differenza di modo d'espressione tra un genitore e un figlio: più il distacco generazionale è ampio più risulterà complesso comunicare usando un linguaggio costantemente in evoluzione.

• Dalla seconda metà dell'Ottocento in poi aumentò in Occidente l'interesse per la musica e la cultura orientali. Questa incisione della fine del secolo scorso raffigura la *Danza del drago*, di origine giapponese. Gli influssi della musica esotica sono stati fondamentali per la generazione di compositori a cavallo del secolo e in particolare per la scuola impressionistica francese.

Gli strumenti della musica

Il flauto

Con il flauto torniamo nell'area degli strumenti aerofoni cioè quelli in cui il suono è prodotto dalla vibrazione di una colonna d'aria e in cui la maggiore o minore lunghezza della colonna determina l'altezza del suono stesso.

Tralasciando forme particolari in uso presso popoli molto lontani dalla nostra cultura, possiamo distinguere tre tipi di flauti:

A) Flauto diritto
B) Flauto traverso
C) Flauto di Pan

Nel *flauto diritto* l'aria viene convogliata verso la stretta apertura che crea la vibrazione tramite un'imboccatura; l'esecutore quindi non interviene per creare la vibrazione ma si limita a fornire l'aria necessaria.

La lunghezza della colonna viene variata tramite sette buchi presenti sul corpo dello strumento: chiudendoli (di solito con le dita) si ottiene di allungare lo spazio percorso dall'aria prima di uscire e quindi di abbassare il suono emesso.

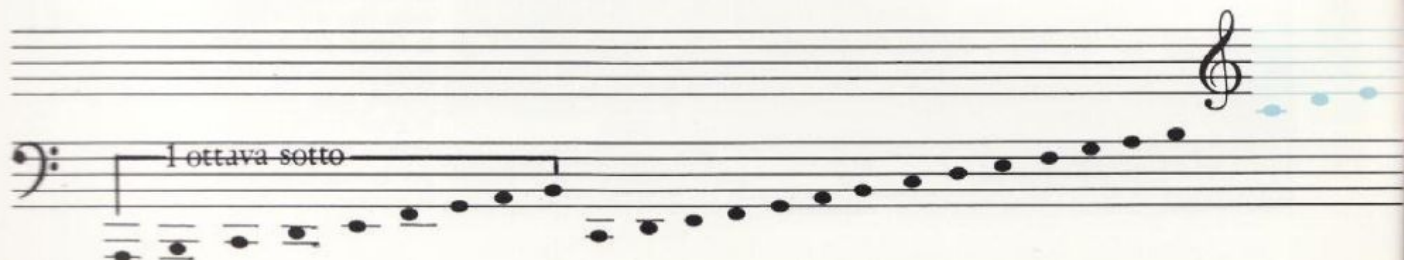
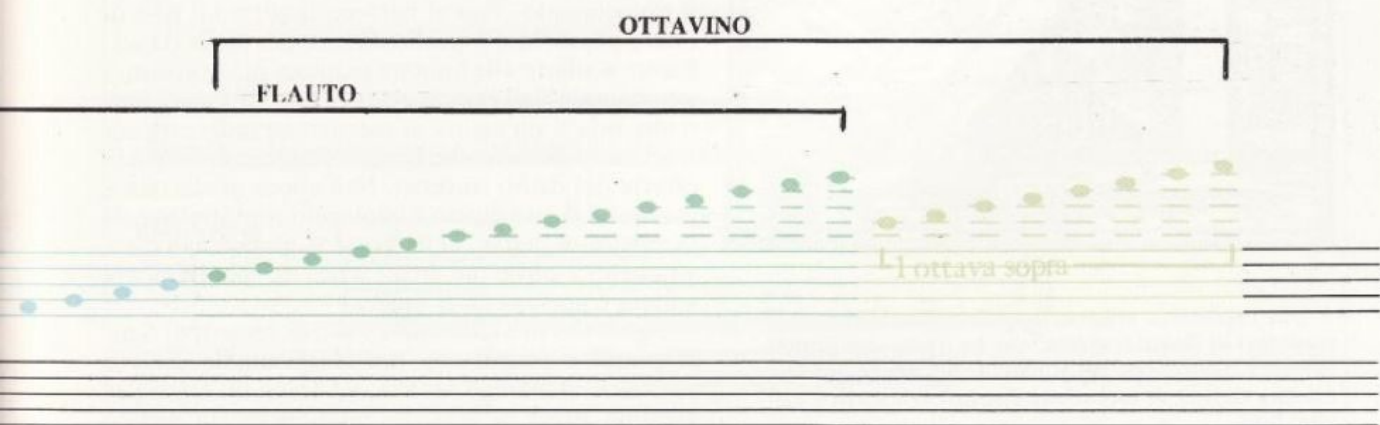
I flauti diritti nella loro forma attuale sono divisi a seconda dell'estensione in flauto *basso, tenore, contralto, soprano* e *sopranino*.

Il materiale usato per la costruzione dei flauti diritti è, oggi come nei secoli scorsi, il legno, anche se sono presenti in commercio prodotti in materie plastiche per contenere il più possibile il costo.

B) Nel *flauto traverso* è l'esecutore, con la disposizione particolare delle labbra, a creare la vibrazione dell'aria nel tubo; per il resto il principio è lo stesso del flauto diritto, con la differenza che, almeno nei flauti moderni, i fori non sono chiusi direttamente dalle dita dell'esecutore ma per mezzo di chiavi, "tappi" che rendono la chiusura e quindi l'esecuzione più rapida e sicura.

Il materiale generalmente usato per la costruzione dei flauti traversi è l'argento ma esistono modelli molto pregiati in platino. In passato invece si usava per lo più legno di ebano.

C) Il *flauto di Pan* è uno strumento utilizzato nell'esecuzione di musiche folkloristiche. Di origine popolare, ha una forma piuttosto rudimentale: è

Lo strumento Fotografato è stato gentilmente prestato da Meazzi s.p.a. - Milano.

• **Un moderno ottavino ed un flauto traverso. Il materiale di costruzione del flauto è l'argento, l'alpaca o l'oro, mentre il legno con cui era costruito fino all'Ottocento è usato oggi per il flauto a becco o dolce. A piede di pagina è visualizzata l'estensione del flauto e dell'ottavino in rapporto a quella del pianoforte.**

• Due capilettera musicali quattrocenteschi con suonatori di flauto traverso, che ha avuto una grande fioritura e diffusione nel Rinascimento anche per la relativa facilità di esecuzione rispetto agli archi e agli altri fiati.

composto da canne di diverse dimensioni che danno ovviamente suoni di differenti altezze e, come il flauto traverso, è senza imboccatura (il modo di emissione è all'incirca lo stesso messo in atto quando si soffia sul bordo del collo di una botiglia).

La necessità di passare da una canna all'altra per variare il suono rende l'esecuzione con il flauto di Pan piuttosto lenta e non suscettibile dei grandi virtuosismi realizzabili sugli altri tipi di flauto.

Storia del flauto

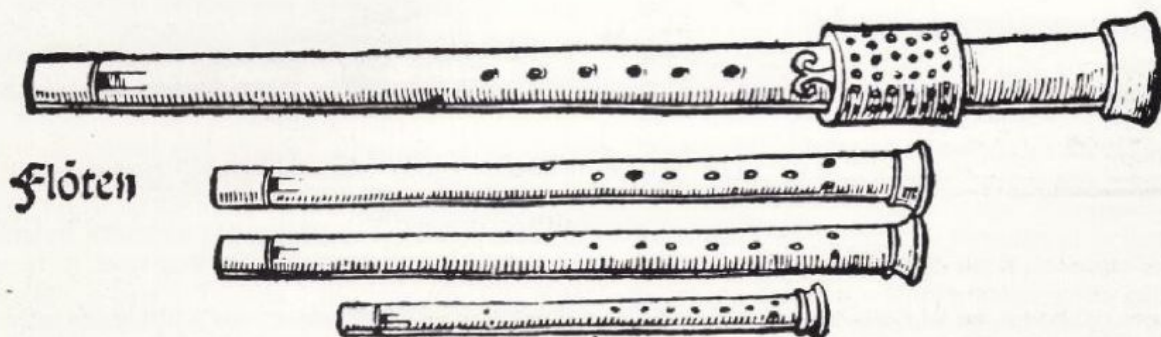
Si perde nella notte dei tempi ed è molto difficile ricostruirla con esattezza perché la maggior parte delle testimonianze in nostro possesso è di tipo iconografico e spesso risulta impossibile distinguere i flauti da altri strumenti invece ad ancia, dato che la raffigurazione riporta solo un "tubo" in cui non si può discernere il meccanismo interno e spesso nemmeno il tipo d'imboccatura. Per esempio, non si riesce a capire se il famoso *aulos* greco fosse una specie di flauto, di clarinetto o addirittura di oboe; probabilmente era tutte le cose insieme, nel senso che era possibile suonarlo sia con una o due ance che senza. Solo in quest'ultimo caso saremmo di fronte a un tipo di flauto, ma le testimonianze sono, ancora una volta, troppo vaghe.

Per avere notizie un po' più precise dobbiamo arrivare al Medio Evo; da questo momento sia le fonti iconografiche sia quelle teoriche (mancano ancora i reperti diretti) cominciano a farsi più dettagliate. Citiamo, a questo proposito, il bellissimo codice spagnolo del XIII secolo, il codice delle "Cantigas de Santa Maria" di Alfonso di Castiglia, nel quale sono raffigurati flauti, oboi e clarinetti, chiaramente distinguibili. Per tutto il Medio Evo e il rinascimento, fino al barocco inoltrato il tipo di flauto più diffuso è quello diritto, più facile da utilizzare e adatto alle limitate richieste di virtuosismo strumentale dell'epoca: questo tipo di flauto permette infatti un'agilità di esecuzione notevole, ma non ha quelle caratteristiche di varietà dinamica offerte dal flauto traverso. Nell'epoca medievale e barocca il flauto diritto è impiegato soprattutto nella musica di danza, nella quale si accompagnava a strumenti a corde (ad arco e a pizzico) per dare una varietà complessiva di timbri.

Tipico del rinascimento è l'uso di *consort* di flauti grandi e piccoli che riproducevano le diverse estensioni delle voci umane, ed erano utilizzati per eseguire brani di musiche polifoniche; in questo

64

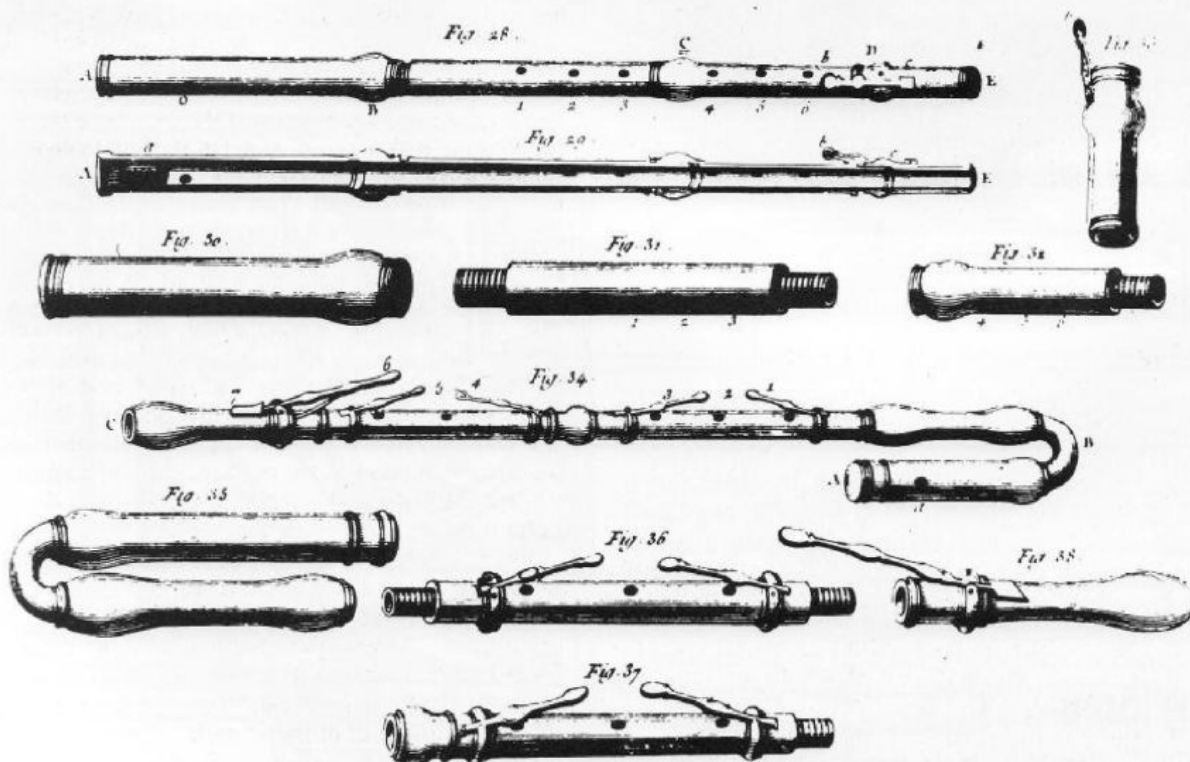
XXI Flauto Trauerſier

• Due tavole dedicate al flauto tratte dal "Gabinetto armonica" di Filippo Bonanni, un testo del 1722; sono a confronto nelle due figure il traversiere e il flauto dolce. Quest'ultimo tipo di flauto, diffusissimo nel periodo barocco, è riprodotto nei disegni in basso. Al flauto dolce, detto anche a becco o diritto, è dedicata una immensa produzione di composizioni da camera.

tipo di esecuzioni non esistevano parti preponderanti, e l'omogeneità data dall'uguaglianza di timbri permetteva ai musicanti di far emergere i giochi di imitazione esistenti fra le parti.

Con l'epoca barocca il flauto si svincola dalla sua funzione "non protagonista" per seguire il violino sulla scia della composizione per strumento solista, anche se non raggiunge la diffusione di esso perché meno rispondente alle esigenze e all'estetica del momento; tuttavia a partire dalla seconda metà del Seicento compaiono virtuosi di flauto, specialmente traverso.

L'impulso maggiore a un rinnovamento della tecnica flautistica (d'ora in poi parleremo sempre di flauto traverso) viene dalla Germania. Dal 1750 in avanti lo strumento viene utilizzato in numerose occasioni e con funzioni soliste che tendono a esaltarne caratteristiche e possibilità. Contemporaneamente, come sempre avviene, abbiamo uno sviluppo della tecnica di costruzione dello strumento, in cui, migliorandolo, si cerca di eliminare gli inconvenienti più fastidiosi (il flauto, come tutti gli strumenti che funzionano con l'emissione di fiato umano, presenta grossi problemi di intonazione sia in fase di costruzione che di uso) aggiungendo fasce d'avorio che impediscono l'eccessivo impregnarsi del legno.

Dall'inizio dell'Ottocento si comincia a usare il metallo per costruire i flauti mentre il numero delle chiavi, prima limitato a due o tre, inizia a crescere, aumentando così le possibilità virtuosistiche dello strumento.

Oggi la musica leggera non utilizza molto il flauto, la cui sonorità non si adatta forse alle sue esigenze; per contro, la musica colta contemporanea lo comprende spesso nelle sue sperimentazioni, a volte sfruttando le connotazioni arcaiche del timbro.

• Schema di costruzione del flauto traverso dalla "Encyclopedie di Diderot e d'Alembert". Nel XVIII secolo la fortuna del flauto è affidata anche ad una folta schiera di musicisti dilettanti, soprattutto del Nord Europa, che facevano musica in casa.

• George Friedrich Haendel, a sinistra, e Antonio Vivaldi, sopra, hanno dedicato numerose composizioni al flauto, sia diritto che traverso. Le sonate del periodo barocco spesso non erano dedicate a questi strumenti in particolare, ma più genericamente a strumenti melodici a piacere dell'esecutore. Vivaldi scrisse quattro sonate e quindici concerti per il traversiere, una sonata e due concerti per il flauto dolce e tre concerti per il flautino, piccolo flauto di estensione simile a quella del moderno ottavino.

Repertorio

Nel rinascimento il flauto è citato insieme ad altri strumenti come possibile esecutore, ma la scarsa importanza attribuita in questo periodo alle scelte timbriche non ci permette di parlare di un vero e proprio repertorio flautistico, che prenderà corpo solo nella seconda metà del Seicento quando i compositori cominciano a interessarsi allo strumento utilizzandolo, come il violino, in funzione solistica: Vivaldi scrive alcuni concerti in cui il flauto si presenta come solista (si ricordi, per esempio il concerto detto "del cardellino", nel quale il timbro di questo strumento è sfruttato in funzione onomatopeica), anche se il Prete Rosso applica la sua brillante scrittura violinistica praticamente a tutti gli strumenti per cui scrive, compresa la voce.

Al di fuori dell'Italia, accanita sostenitrice del violino, e cioè in Francia e in Germania troviamo alcuni compositori che dedicano buona parte della loro produzione al flauto; è il caso di Marais, di Leclair e Bodin de Boismortier in Francia; di Quantz e in parte di Telemann e Haendel in Germania. Con la fine del XVIII secolo il flauto entra stabilmente nell'organico orchestrale tipo, ma dal punto di vista del suo uso solistico non si fanno grandi passi avanti: bisognerà aspettare Debussy, che con il suo *Syrinx* e il *Prelude à l'apres-midi d'un faune* segna l'inizio di quell'uso particolare del timbro flautistico che rimarrà fino ai nostri giorni nella musica d'avanguardia.

Per tirare le somme sul ruolo occupato in epoca moderna dal flauto, possiamo dire che esso da un lato è considerato uno strumento del passato, mentre dall'altro viene proiettato nel futuro, perché, proprio per quel tipo di suono che i compositori di musica leggera considerano sorpassato, i musicisti che si occupano di musica "colta" d'avanguardia lo apprezzano e lo utilizzano largamente. Il flauto diritto ha avuto un revival sia per il rinnovato interesse nei confroti della musica barocca, sia per l'uso che ne viene fatto nella scuola dell'obbligo. In ogni caso, il flauto per eccellenza del nostro secolo è senz'altro quello traverso.

La struttura musicale

La musica folkloristica

Quando si parla di musica folkloristica e di musica popolare (etimologicamente la stessa cosa) si intende quel tipo di musica caratteristica di una certa nazione o di certi raggruppamenti etnici, privo di autori noti e ormai assimilato nel patrimonio tradizionale.

Rimane quindi esclusa la musica composta oggi secondo schemi e modelli popolari, alla quale si preferisce dare il nome di "popolareggiante".

Il concetto di musica popolare

Parlando di questo genere facciamo uso di schemi teorici che non sono stati sempre e universalmente accettati, probabilmente perché la situazione non lo richiedeva.

• Suonatore di cornamusa, antico strumento popolare. Nella pagina accanto, una incisione satirica settecentesca di Hogart: i musicisti ambulanti turbano lo studio del violinista.

"Musica popolare" è un concetto affermatosi con il romanticismo (che dà largo impulso all'espressione delle peculiarità salienti e ciascuna nazione); così facendo però, oltre a prendere atto dell'esistenza di un tipo di musica costruita secondo moduli specifici e caratteristica di una certa zona, il romaticismo sancisce e, all'occorrenza, rinforza la spaccatura fra questo genere di musica e gli altri: una definizione finisce sempre per acuire contrasti esistenti *in nuce*, sortendo così un effetto nel contempo positivo e negativo.

Se i romantici esaltavano la musica popolare, ne lodavano la genuinità, la spontaneità e l'assenza di artificio (anche se non è detto che la musica popolare possieda effettivamente queste caratteristiche) i positivisti d'altro lato ne facevano un oggetto di studio rigoroso, cercando di catalogarla, di classificarla e di individuare schemi generali di comprensione. Proprio in questo periodo nascono teorie in cui si sostiene l'origine fisiologica o biologica delle caratteristiche proprie alla musica popolare dei diversi gruppi etnici: alcuni studiosi individuano elementi costanti nelle produzioni di popoli che vivono in clima simile, cercando di stabilire quindi l'influenza di quest'ultimo sulle creazioni musicali ma nessuna teoria è suffragata da sufficienti basi.

L'etnomusicologia moderna (è questo il nome che assume la disciplina che si occupa delle forme folkloristiche della musica) ha mantenuto l'impostazione scientifica derivatale dal positivismo, pur abbandonando in buona parte le ricerche centrate su fisiologia e biologia e dedicandosi allo studio comparato del materiale esistente, sia dal punto di vista storico sia dal punto di vista strutturale.

Qualche tempo fa si ironizzava spesso, in ambienti specializzati, sulla figura grottesca dell'etnomusicologo in caccia di melodie popolari negli sperduti paesini italiani, ultimo baluardo della cultura popolare contro la dilagante cultura industriale, paragonandolo quasi all'entomologo un po' "svanito", cacciatore di farfalle, protagonista di tante vignette. Tutto ciò derivava dall'effettiva precarietà del lavoro dell'etnomusicologo il quale non ha a disposizione, come i musicologi normali, stampe o comunque testimonianze scritte che rendono il lavoro di analisi più sicuro: il repertorio popolare è tramandato prevalentemente per via orale e anche le poche trascrizioni esistenti non

sono affatto affidabili.

La trasmissione orale è una componente essenziale della musica popolare; quel poco relativo alla tradizione scritta è sempre influenzato dallo stile "colto" dell'epoca, Ciò per due ragioni: prima di tutto l'"influenzabilità" del repertorio popolare che, tramandato oralmente, risentiva nei passaggi di bocca in bocca dagli influssi di altri tipi di musica contemporanea; in secondo luogo la difficoltà a rendere con mezzi nati per esprimere forme musicali diverse un tipo di andamento musicale spesso particolarissimo ed estraneo a quello "ufficiale" contemporaneo.

Facciamo alcuni esempi che mostrano situazioni diverse: per tutto il Quattrocento e il Cinquecento era prassi comune per i musicisti prendere motivi popolari e usarli come temi-base per le loro composizioni; un caso notissimo è quello della canzoncina francese *L'homme armé,* in origine piuttosto volgare come testo e destinazione, usata come base per un gran numero di messe. La versione de *L' homme armé* presentata da queste messe è elaborata in funzone della nuova composizione e non è facile risalire all'andamento originario; nei casi in cui si studia un motivo meno diffuso ciò risulta ancora più difficile.

Altro esempio: alla fine dell'Ottocento uno studioso ebreo riunì e trascrisse tutte le melodie ebraiche tradizionali che gli fu dato trovare; se le ascoltiamo la nostra sensazione è di trovarci di fronte alle composizioni di un musicista romantico minore, tanto l'andamento melodico e la concezione armonica di base sono influenzate dalla musica contemporanea.

Di fronte a una situazione di questo tipo, alcuni sostengono che in realtà, non esiste una vera e propria musica popolare, ma che questo repertorio si costituisce con il variare degli stili con i quali convive e che siamo quindi di fronte a un repertorio "vivo", in continua evoluzione (anche se questo forse valeva per il passato: la moderna cultura dei mass-media sembra quasi aver eliminato ogni residuo di musica popolare).

Il problema più urgente dell'etnomusicologia finisce dunque per essere l'esatta individuazione del materiale oggetto di studio, sia perché questo ma-

teriale è in continua evoluzione, sia perché gli sviluppi della cultura di questi ultimi decenni tendono a provocare una sua scomparsa pressoché totale.

Per questo motivo l'etnomusicologia si rivolge spesso allo studio delle culture musicali extraeuropee e in particolare dei popoli il cui grado di civilizzazione è rimasto a livelli elementari e dove si presuppone di trovare musiche "incontaminate".

La musica folkloristica italiana

In Italia la musica popolare non ha più un grande sviluppo, inghiottita in parte dalla diffusione di radio e televisione, in parte morta di morte naturale, ed essa è stata in buona parte sostituita dalla musica leggera. Mentre nel secolo scorso c'era una musica popolare intesa come prodotto di cui usufruiva essenzialmente il popolo contrapposta a una musica "colta" ancora incerta fra la musica d'arte e la musica di consumo ma che oscillava fra questi due poli ed era destinata alle classi più abbienti, oggi i rapporti dei vari generi di musica sono notevolmente modificati.

La cosiddetta musica del popolo resta anch'essa un residuo; infatti il suo repertorio e il suo stile sembrano non rinnovarsi e fossilizzarsi fino a sparire; è nato invece il fenomeno della musica popolareggiante, scritta cioè secondo canoni che cercano di avvicinarsi a quelli di alcuni repertori popolari inserendo però elementi propri della musica leggera contemporanea.

Appartengono a questo tipo le varie forme di ballo liscio diffuse nella pianura padana con speciale riferimento all'Emilia e alla Romagna, lo Jodel tirolese (anche se la gelosia che le popolazioni sud tirolesi dimostrano per la loro cultura non permette grandi mescolanze con la musica leggera), le canzoni dei vari cantautori in dialetto regionale.

Le classificazioni

Per sapere qualcosa sulla musica popolare italiana occorre comunque orientarsi su un repertorio ormai non più molto in uso. In una classificazione che divide il paese in zone musicalmente dotate di caratteristiche piuttosto differenti, Roberto Leydi ha individuato tre zone, ciascuna identificata da moduli precisi:

a) Il *Nord* (dall'arco alpino, escluse le minoranze di lingua e cultura straniera quali gli altoatesini, i valdostani eccetera, all'Emilia esclusa);

b) il *Centro* (che comprende l'Emilia-Romagna, parte del Lazio, delle Marche e degli Abruzzi, la Toscana e l'Umbria);

c) il *Sud* (da Roma-Pescara in giù, inclusa la Sicilia ed esclusa la Sardegna che, per il suo isolamento culturale, è da considerarzi zona a parte).

Le differenze più spiccate si riscontrano naturalmente tra Nord e Sud, mentre il Centro sembra riunire caratteristiche di entrambi.

Esaminando le modalità tipiche di ciascuna zona vediamo che il Nord è caratterizzato da:
impianto melodico con possibilità armoniche;
base modale apparentata a quella nordeuropea, con predominio del modo maggiore;
scarsa melismaticità, quindi tendenza alla sillabicità dei canti;
tendenza all'esecuzione corale;
strutture ritmiche spesso rigide;
presenza imponente nel repertorio del genere narrativo (storie, ballate, eccetera). [Tavole 1-2-3].

Il Centro mostra spesso impianto musicale melodico, disposizione alla melismaticità e all'esecuzione solistica, ma appaiono di frequente generi come la ballata e altre forme narrative proprie del Nord.

Nel Sud al contrario troviamo:
impianto decisamente melodico;
base modale di tipo orientale con predominio del modo minore;
tendenza alla melismaticità;
prevalenza dell'esecuzione solistica;
strutture ritmiche generalmente libere;
predominanza della poesia lirica;
varie altre caratteristiche specifiche quali l'uso di particolari metri poetici a seconda delle zone, eccetera [Tavola 4-5].

Le funzioni della musica popolare

In tutta Italia, come avviene del resto in ogni zona, la musica popolare è caratterizzata da uno stretto legame con le occasioni importanti della vita quotidiana.

I canti e le musiche si configurano come canti per il matrimonio, per le nascite, per propiziare la crescita del raccolto, la pesca o la buona riuscita di altre attività umane; canti per la pioggia e per il sole, per segnare il passaggio delle stagioni; canti per narrare vicende "di vita vissuta" come i racconti dei cantastorie; canti per divertimento.

Il canto e la musica in genere, specialmente nelle società primitive, ma anche oggi, seppure in misura

LA PESCA DELL'ANELLO / FIORE DI TOMBA

DONNA LOMBARDA

RITMO DEI BATTIPALI

SANTA CRUCIDDA

LA PRINCIPESSA DI CARINI

• Esempi musicali di brani tratti dal repertorio popolare italiano. Nella pagina accanto, canti d'Oriente, Africa e America.

minore, accompagnano e ritmano moltissimi momenti della giornata, rafforzandone e sottolineandone il carattere [Tavola 6].

Dulcis in fundo, non dimentichiamo le danze, cioè il divertimento; esse formano una parte fondamentale del repertorio popolare e prevedevano spesso l'esecuzione parzialmente o interamente strumentale [Tavola 7].

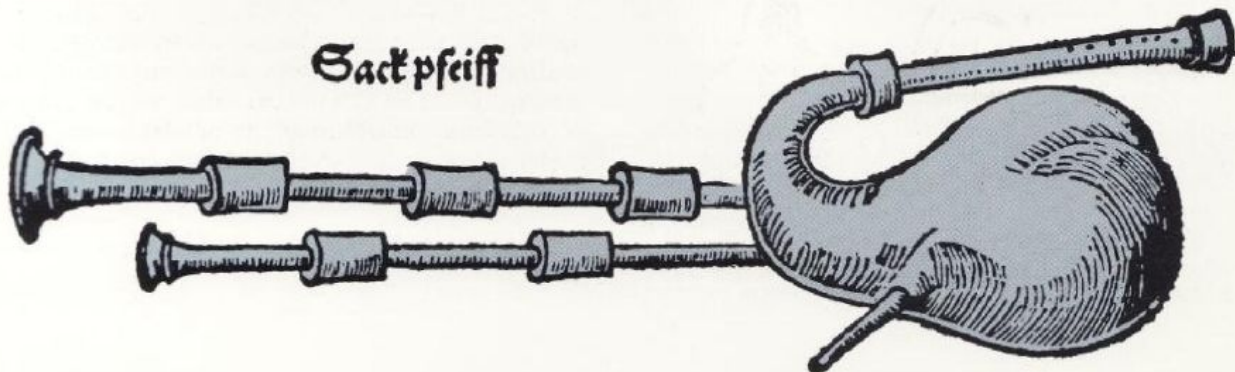
Gli strumenti nella tradizione della musica popolare italiana

Riscontriamo notevoli differenze fra una zona e l'altra.

Innanzitutto, per quanto ci è dato sapere, gli strumenti sono molto più diffusi al Sud dell'Italia di quanto lo siano al Nord: da Roma in giù troviamo tamburelli di moltissime specie e altri iodofoni quali sonagli, eccetera; sono diffusi numerosi generi di strumenti a fiato come la cennamella, la zampogna (tipica dei pastori), alcuni tipi di flauto che ricordano per la fattura strumenti arcaici. È il caso delle *launeddas* sarde, flauti doppi suonati secondo una tecnica del fiato particolare che permette di aspirare con il naso e contemporaneamente di espirare con la bocca.

Abbiamo ovviamente la chitarra, in origine non popolare ma divenutalo per il lungo uso; è molto diffuso il mandolino e in alcuni casi troviamo addirittura il violino.

Al Nord, forse perché la musica popolare è stata abbandonata prima, abbiamo solamente il violino, la fisarmonica (in sospetto di origine "leggera") e qualche strumento a percussione; in compenso troviamo un'espressione corale, cioè esclusivamente vocale, molto più complessa ed estesa: i canti di guerra del 1915-1918 si possono definire musica popolare a pieno titolo e così alcuni cori di montagna, anche se con questi si può cadere nel popolareggiante.

• Uno dei più tipici strumenti popolari siciliani è lo scacciapensieri, riprodotto in questa tavola del Bonanni. In basso, una delle prime raffigurazioni della cornamusa. Questo strumento ebbe una diffusione molto rapida in tutti i paesi europei, legata spesso all'immagine dei mendicanti che pellegrinavano in cerca di carità. Nella pagina accanto, stumenti della tradizione popolare italiana.

Le tradizioni musicali extraeuropee

Ecco ora un breve riassunto dei caratteri principali propri della musica degli altri continenti, sia nel repertorio colto sia in quello popolare, anche se fuori dell'area di influenza europea questi termini non hanno sempre un significato preciso; non ci occupiamo in particolare della musica in Europa perché data la vicinanza di queste esperienze con quelle popolari e anche colte italiane il discorso potrebbe farsi troppo articolato.

Asia

Riassumere le caratteristiche della musica delle popolazioni asiatiche, è piuttosto complesso, data la loro diversità e il loro numero; in tutti questi popoli si può però riconoscere una concezione filosofica della musica comune, che risente della generale visione contemplativa della vita [Tavola 8].

Da questa disposizione di base abbiamo atteggiamenti come quelli del liutista indiano che produce col suo strumento suoni impercettibili, addirittura inudibili: a questo strumentista non interessa la "fisicità" del suono, ma l'idea di esso.

Nelle teorie musicali orientali avviene spesso che i suoni siano associati a elementi del cosmo o del fluire temporale, come le stagioni, creando in questo modo legami fra la musica e gli altri campi del sapere e dell'esperienza umana [Tavola 9-10].

Per gli occidentali è difficile distinguere una musica colta da una musica popolare orientale, data la grande diversità che entrambe presentano nei confronti delle musiche cui sono abituati e l'apparente somiglianza tra loro che deriva da questa diversità; in realtà, se tralasciamo in parte le grandi civiltà orientali quali la cinese, la giapponese e l'indiana, nelle altre non esiste quella separazione netta fra musica popolare e musica colta che in occidente è così radicata.

Africa

Per lungo tempo estranea alla cultura occidentale, l'Africa ha mantenuto piuttosto integro il suo patrimonio musicale; anche qui non si può distinguere, salvo per le civiltà mussulmane, fra musica colta e popolare [Tavola 11-12].

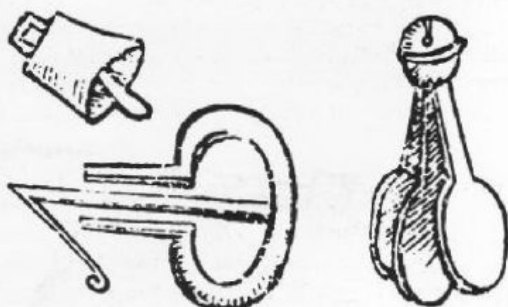
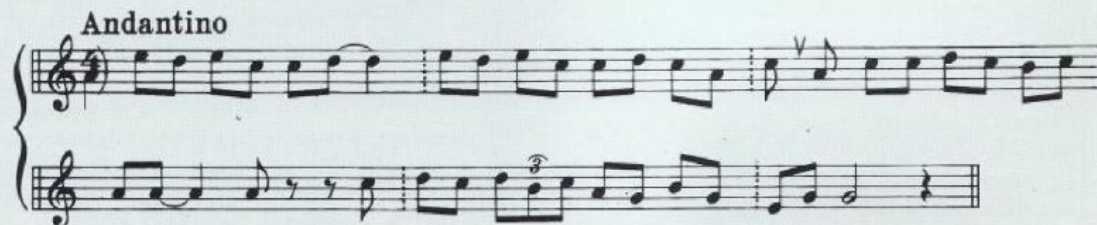
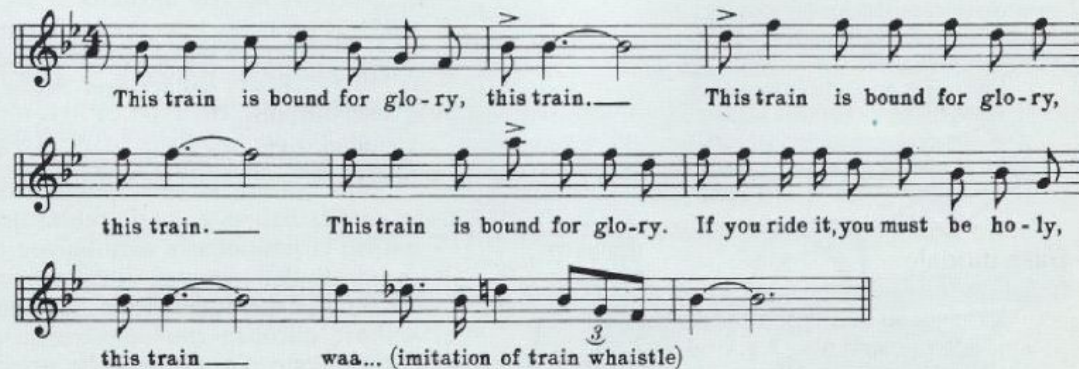
Nelle popolazioni considerate ancora a livelli di civiltà molto arretrati alla musica è rimasta la funzione di accompagnatrice costante della vita tribale, nella quale entra sotto le forme descritte in precedenza, conservando sempre una notevole carica magica e religiosa.

Una caratteristica fondamentale della civiltà musicale africana è l'importanza attribuita alla componente ritmica e, di conseguenza, agli strumenti a percussione, caratteristica che infatti riapparirà nelle produzioni musicali dei negri d'America.

America

Tralasciando le zone e le aree culturali di influenza occidentale, le Americhe presentano due grandi modelli di civiltà musicale: quello amerindio, proprio delle popolazioni precolombiane sia al Nord che al Sud, e quello afroamericano [Tavola 13].

Il primo, stranamente non distrutto da secoli di colonizzazione, presenta in genere largo uso di strumenti, soprattutto a fiato (flauti di canna e di osso), sui quali vengono modulate melodie anche molto fiorite e complesse [Tavola 14].

Sulla cultura afroamericana il discorso sarebbe complicatissimo e meriterebbe una trattazione a parte; ci limitiamo a sottolineare come essa sia il prodotto dell'incontro di culture africane (in cui è radicato il gusto del ritmo, del canto-parlato) con culture europee (melodicamente più evolute ma sicuramente più schematiche nel procedere ritmico) e come la sua evoluzione l'abbia portata da musica prettamente popolare a genere semicolto.

PAMIR
INDIA
CINA
CAMERUN
ost.
Andantino
TANGANICA
STATI UNITI D'AMERICA
This train is bound for glo-ry, this train.
This train is bound for glo-ry,
this train.
This train is bound for glo-ry. If you ride it, you must be ho-ly,
this train
waa... (imitation of train whaistle)
PERÙ
Pu-run sa ch'a-chu pu-run ru-mi-chu car-cca-ni
ma-na ma-may-oc ma-na ta-tay-oc ca-nay pac.

Il lessico musicale

A

Ancia

Piccola linguetta, generalmente di legno ma anche di metallo utilizzata in alcuni strumenti a fiato per generare la vibrazione che produce il suono.

L'ancia può essere semplice, come nel clarinetto, oppure doppia, come nell'oboe e nel fagotto e si trova inserita nell'imboccatura dello strumento.

FREDI MARCARINI

• **Due ance doppie: in alto, quella dell'oboe, sotto quella del fagotto, visibilmente più grande.**

B

Base modale

Si definiscono con base modale quelle composizioni, generalmente precedenti al Seicento, che utilizzano come struttura di fondo non le moderne scale, dette "tonali", ma scale più antiche, di origine medievale, che erano appunto chiamate "modi".

C

Canone

Struttura musicale consistente in una linea melodica eseguita contemporaneamente da due o più voci o strumenti, ma sfalsata all'inizio da una determinata porzione di tempo.

Fin dal Medio Evo è praticato l'uso del canone che nel corso dei secoli si è presentato e complicato in vari modi fondamentalmente rimanendo una forma di composizione virtuosistica e ingegnosa.

Chiavi

I fori che regolano la lunghezza della colonna d'aria in alcuni strumenti a fiato sono spesso otturati non con le dita, ma con dischetti metallici ricoperti di feltro (che ne attutisce l'impatto con lo strumento), azionati dall'esecutore tramite un sistema di leve.

Questi meccanismi sono appunto detti chiavi, e permettono allo strumentista una maggior velocità nonché la realizzazione di suoni difficilmente ottenibili altrimenti.

Strumenti forniti di chiavi sono, per esempio, il flauto traverso, il clarinetto, il saxofono e altri.

E

Etnomusicologia

Ramo della scienza che si occupa principalmente di due problemi: le origini della musica e la sua funzione nell'ambito culturale delle diverse popolazioni, sia in senso storico sia paragonando i differenti popoli di uno stesso periodo.

Nata nell'Ottocento, sulla scia delle teorie storiografiche e a fianco dell'interesse evoluzionistico, l'etnomusicologia si è applicata da una parte allo studio delle tradizioni extracolte di ciascun popolo, cercando di cogliere meglio la fisionomia culturale di quella nazione, dall'altra alla ricerca di un'origine del fattore musicale, risalendo all'indietro nella storia dell'umanità tramite lo studio dei reperti archeologici e dei popoli rimasti tuttora a uno stadio di vita primitivo.

FREDI MARCARINI

• **Particolare delle chiavi di un oboe moderno.**

I

Imboccatura

Genericamente parlando, qualsiasi apertura o "elemento di passaggio" che stia fra la fonte di emissione d'aria (la bocca dell'esecutore) e lo strumento può essere definito imboccatura, anche se in alcuni casi si preferisce usare termini più specifici, (per esempio bocchino per la tromba).

FREDI MARCARINI

• **Alcuni esempi di imboccature di strumenti a fiato: il bocchino della tromba, del cornetto e del corno.**

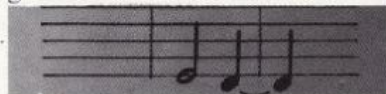
Impianto melodico

Per impianto melodico di una composizione si intende il complesso dei temi, delle melodie e, in generale, dell'andamento della linea melodica, cioè quella di maggiore spicco rispetto alle altre.

L

Legatura di valore

È quel segno musicale che, posto fra due note della stessa altezza, indica la fusione dei valori delle due note in un unico valore risultante dalla somma dei valori delle due figure.

Essenzialmente è un accorgimento grafico per superare la rigida suddivisione in battute.

• **Una legatura di valore.**

V

Virtuosismo

Termine nato nel periodo barocco; si usa in riferimento all'abilità tecnica nel suonare qualche strumento.

Una composizione viene quindi definita virtuosistica quando le capacità tecniche richieste per la sua esecuzione sono molto alte; nel contempo, le difficoltà proposte permettono anche uno sfoggio dell'abilità dell'esecutore richiamando su di lui l'ammirazione del pubblico.

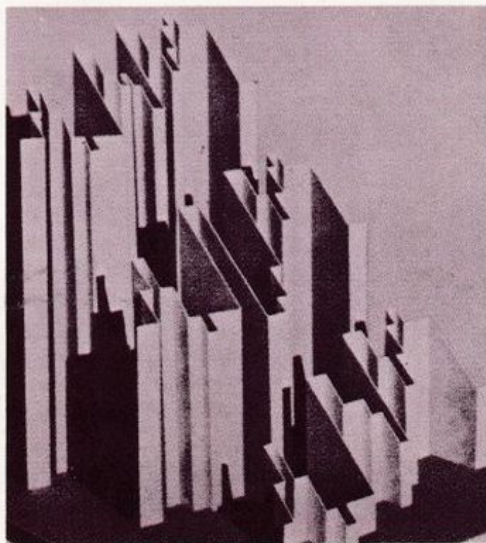
• **Christian Ferdinand Abel, uno dei primi grandi virtuosi di inizio del Settecento. Fu probabilmente per lui che Johann Sebastian Bach scrisse le sue tre sonate per viola da gamba (BVW 1027, 1028, 1029), basso della famiglia delle viole, che verrà sostituita progressivamente dal violoncello.**

Parliamo di musica

Se Bach avesse avuto il computer

La chiesa di Arnstadt, a malapena illuminata dai ceri tozzi e irregolari, è ormai piena di gente. È la notte di Natale del 1704 e un giovane diciannovenne si appresta a salire sulla balconata dell'organo trascinandosi dietro una grossa borsa di cuoio. Come d'incanto tutto tace, gi occhi sbarrati si fissano su quel giovane musicista che tutta la città conosce; vicino all'organo a canne delle strane scatole si illuminano di luce propria e il suono si rovescia sopra la gente sbigottita. Il giovane Johann Sebastian Bach, con un sorriso quasi diabolico, mostra il suo Commodore 64 (da fonti attendibili si è potuto stabilire che si trattava del primo modello, ormai esaurito, dotato di pedali per la generazione della luce). Che software utilizzava? ma è ovvio, la prima stesura, scritta con la penna d'oca, di *7 Note Bit*. A parte gli scherzi, è possibile trovare dei legami ideali tra Bach e il computer perché in fondo, una delle maggiori capacità di quest'ultimo è quella di saper organizzare in modo estremamente razionale vari materiali; Bach si pone come uno dei maggiori costruttori e uno degli organizzatori più razionali e logic del suo tempo e di tutta la storia della musica. Nella sua produzione un posto di grande rilievo è riservato alla ricerca della bellezza nella costruzione stessa, nella combinazione di materiali sonori che originano un tutto godibile e valido anche come pura forma.

La perfetta strutturazione di certe sue composizioni è già di per sé un capolavoro, anche senza tener conto dell'aspetto prettamente musicale; in quest'ottica non è troppo ardito, pur peccando di eccessivo amore per la metafora, pagaronare l'architettura di certe fughe bachiane a quella di una cattedrale gotica o romanica. È sufficiente pensare a un'opera come *Il clavicembalo ben temperato,* dotata di una sistematicità e di un equilibrio sbalorditivi; oppure, in modo meno macroscopico, alla composizione di certi contrappunti dell'*Arte della fuga,* tutti giocati su diverse manipolazioni formali dello stesso tema.

Le forme adottate per queste manipolazioni sono le più varie: un tema, infatti può essere semplicemente esposto, può essere riletto al contrario partendo dall'ultima nota; può essere eseguito rovesciando tutti gli intervalli in modo che quello che era una quarta diventi una quinta, che la settima diventi seconta, eccetera. Tutti procedimenti che il computer rende possibili ma che Bach — seguace di una grande tradizione che vedeva nella ricerca dell'organizzazione musicale condotta agli estremi la struttura portante della propria opera — anticipa in maniera magistrale.

• Progetto di monumento a Bach, costruito sulla linea melodica di una fuga del *Clavicembalo ben temperato.* La struttura pura, la forma costruita sulla perfetta simmetria delle proporzioni matematiche, sarà una ricerca costante di Bach, in particolare negli ultimi anni della sua vita: importanti raccolte come l'*Offerta musicale,* le *variazioni Goldberg,* il *Clavicembalo ben temperato,* sono veri e propri trattati speculativi.

Gli strumenti della musica

La batteria

È uno strumento che tutti conosciamo: qualsiasi complesso che si rispetti, sia rock, jazz, punk, non può assolutamente farne a meno.

Anche se non appare in primo piano e non la si nota molto, la batteria svolge una funzione importantissima nella musica contemporanea: quella di determinarne l'andamento e di dare forza e, ovviamente, "ritmo" all'insieme strumentale e vocale.

Struttura della batteria

Questo strumento, che in realtà è una somma di strumenti (infatti il suo nome in lingua inglese è *drum set*) è compreso — secondo classificazioni precedenti la nostra — fra quelli denominati *percussioni,* nei quali il suono viene determinato dal "battere" di mani o altro sull'oggetto risuonante. Secondo la classificazione oggi adottata la batteria annovera invece due tipi di strumenti: *idiofoni* e *membranofoni.* Ripensiamo, esaminandoli in particolare, ai pezzi che compongono una batteria "classica", cioè quella comunemente usata nelle orchestre jazz o di musica leggera:

A) una *grancassa,* vale a dire un tamburo di notevoli dimensioni sistemato in posizione verticale; è il pezzo più importante di tutto il complesso;
B) un *tamburo,* piccolo e tenuto orizzontalmente, detto anche "rullante";
C) uno o due *tom* accoppiati di dimensioni leggermente diverse;
D) da uno a quattro *piatti* sospesi (compresi i cosiddetti *charleston,* i piatti che vengono fatti risuonare battendoli l'uno contro l'altro mediante un pedale);
E) percussioni vari ecome *nacchere, maracas, triangoli, bongos* o altri, a seconda del tipo di musica che si deve eseguire.

Gli strumenti classificati sotto le lettere A, B e C sono della famiglia dei membranofoni, come tutti i tamburi, mentre quelli raggruppati sotto la lettera D e sotto la lettera E esclusi i bongos), sono idiofoni.

• **Tamburi militari in una incisione di Callot del XVII secolo. Sempre usati nelle bande musicali, militari e non, i tamburi hanno trovato posto anche nelle orchestre di musica classica, nella sezione delle percussioni, particolarmente sviluppata dai compositori contemporanei.**

Costruzione e funzionamento

Cominciamo dai tamburi che, come tutte le percussioni, sono di origine antichissima e ancora oggi vengono utilizzati, comparendo in forme diversissime, presso tutti i popoli.

La caratteristica del tamburo è una membrana generalmente una pelle di animale — tesa per mezzo di tiranti sopra una cassa cava che funge da risuonatore. Abbiamo tamburi a una pelle sola, a due pelli, a fusto cilindrico e allungato, a frizione (un elemento viene fatto passare dentro uno stretto buco prodotto nelle membrana e il suo sfregamento origina il suolo), eccetera.

Il suono varia, oltre che a seconda del modello di tamburo, anche per la qualità dell'oggetto usato per percuoterlo, che può essere una bacchetta, una spazzola, una mazza o semplicemente le mani.

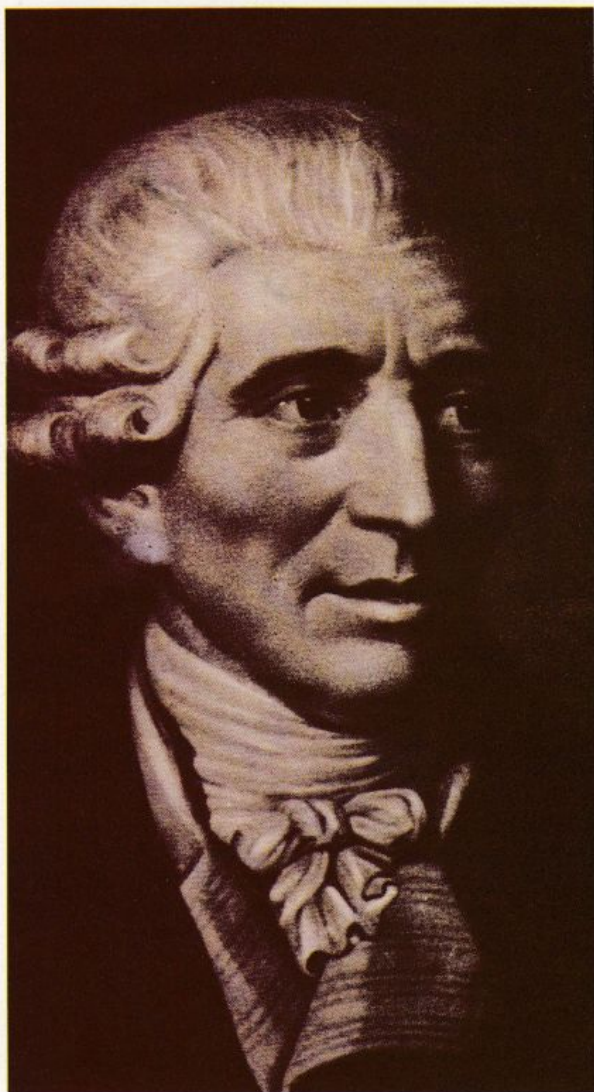
I tamburi occidentali sono in genere bipelle, cioè sono forniti di una pelle superiore, su cui si batte, e di una inferiore, che vibra in concomitanza con quella percossa e che ne amplifica ulteriormente il suono.

Negli altri continenti esistono tuttavia molti altri tipi di tamburi. Anche senza citare il caso del jazz, musica nata da un matrimonio fra cultura europea e cultura africana, nella quale tamburo e percussio-

FREDI MARCARINI

Lo strumento Fotografato è stato gentilmente prestato da Meazzi s.p.a. - Milano

CYM. — PIATTI
SNARE — RULLANTE
B.D. — GRANCASSA
H.H. — CHARLESTON

• A sinistra, nell'esempio musicale, la base ritmica del Rock and Roll; sopra, una moderna batteria: sono visibili i piatti (che sono in numro variabile e intonati su note diverse), il *charleston,* meccanismo a pedale che fa risuonare tra di loro due piatti, producendo un caratteristico suono smorzato, due tamburi detti *tom,* ricoperti in questo caso da una membrana trasparente.

• **Franz Joseph Hajdn, compositore viennese del Settecento. Tra le 104 sinfonie da lui scritte, due hanno un sottotitolo riferito a strumenti a percussione: la n. 94 "Col colpo di timpano" è la n. 103 "Col rullo di tamburo".**
I timpani, sorta di tamburi che emettono note diverse grazie ad una sistema di regolazione a pedale della intonazione, hanno larga applicazione nella musica settecentesca e contribuiscono ad accentuare il preciso senso ritmico che da questa musica traspare.

ni in genere acquistano molta importanza, ci possiamo rifare a esperienze ancora più lontane e ricordare la varietà di tamburi presente in Medio Oriente, dove si manifesta una civiltà del ritmo e delle percussioni molto raffinata e complessa.

Nella musica classica il tamburo — esclusi i periodi in cui fungeva da strumento ritmico nelle danze — ci riporta alto stile militare perché fino al Settecento serviva prevalentemente ad accompagnare marce militari o era utilizzato in occasione di musica all'aperto.

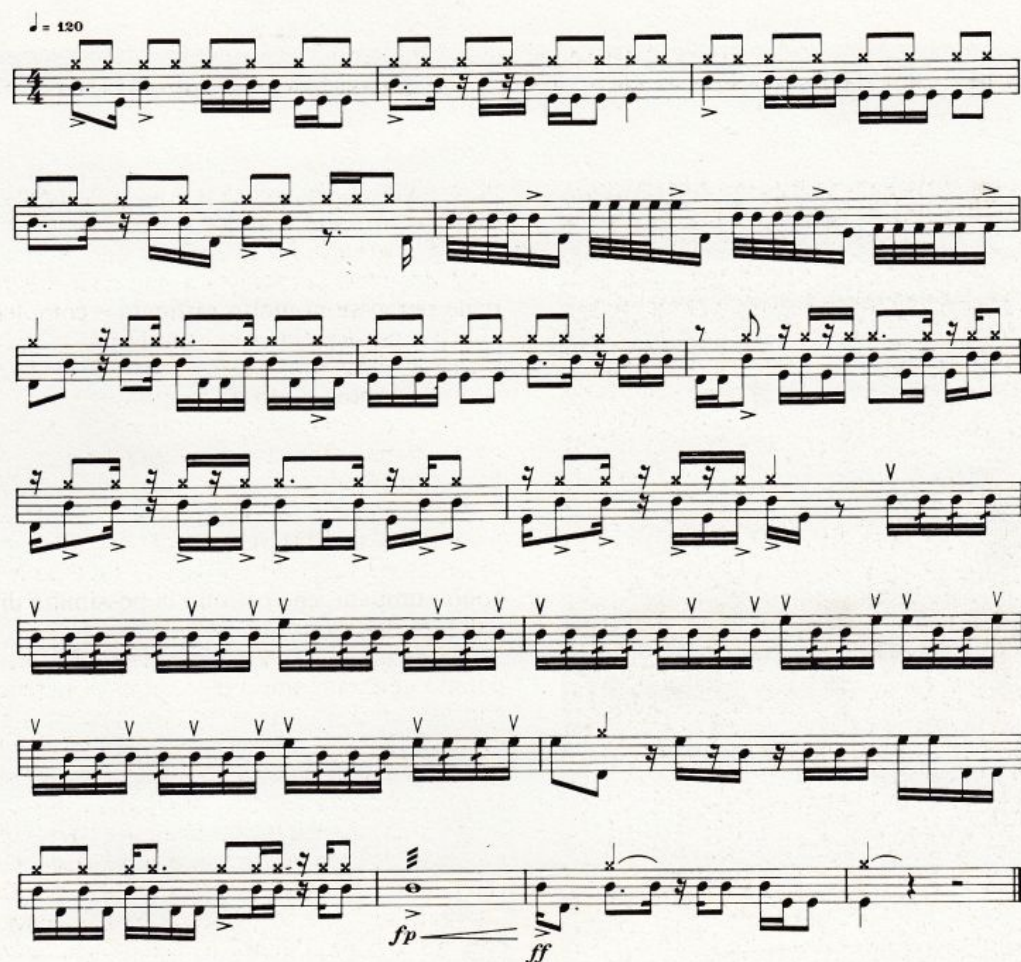
Nella musica sinfonica dell'Ottocento diviene protagonista di effetti speciali di notevole importanza anche se, a dire la verità, i musicisti prediligono i timpani, che offrono la possibilità di variare l'altezza del suono emesso.

Nel campo della musica leggera i batteristi adoperano generalmente i loro tamburi percuotendoli con bacchettine a punta arrotondata o, per ottenere effetti particolari, con spazzole di filo metallico.

La grancassa, che spesso si trova rivolta verso il pubblico e porta scritto il nome del complesso, viene percossa da una mazza azionata dal piede dell'esecutore tramite un pedale e serve per dare gli accenti forti del ritmo, regolarizzando l'insieme; gli altri tamburi, invece, suonati con le bacchette o con la spazzola, danno, per così dire, la "qualità" del ritmo, creando le particolarità e le sfumature. La musica nera, specialmente in alcune sue tendenze relativamente recenti, recupera dal proprio patrimonio culturale l'usanza di percuotere i tamburi con le mani, alla maniera dei tam-tam.

I piatti sono una componente essenziale della batteria. Quelli sospesi vengono percossi con bacchette o spazzole. I piatti a due — come avviene anche nelle bande e nelle orchestre classiche — vengono utilizzati battendoli uno contro l'altro. Vediamo, per esempio nella tavola 1 il ruolo dei piatti in questo ritmo base per rock'n roll.

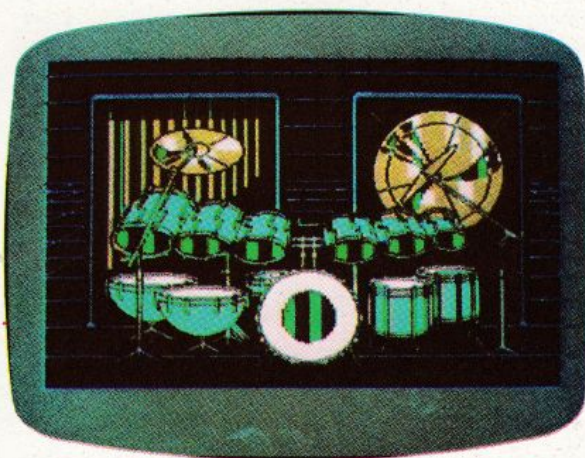
Storia della batteria

Senza occuparci della sorte delle percussioni presso i popoli primitivi o prima del Medio Evo, diremo subito che gli strumenti a percussione e quindi, in tempi più recenti, la batteria, non hanno avuto, nella cultura occidentale, funzione di solisti; sono sempre stati considerati strumenti di sostegno, di accompagnamento o, comunque, bisognosi di un "contorno melodico" sostanzioso, e quindi incapaci di crere musica da soli.

• **Esempio musicale n. 1: l'assolo per la batteria di Bobby Colomby**

Per questo è praticamente impossibile trovare, prima della nascita del jazz, brani per batteria o percussioni soliste in genere; solo con la pratica degli assoli (i cosiddetti *breaks*) emersero alcune delle possibilità della batteria come strumento solista e a essa anche compositori classici dedicarono dei brani. Ecco dunque, nl 1930, il concerto per batteria e orchestra da camera del francese Milhaud, e, attualmente, svariate composizioni per batteria di molti musicisti contemporanei come Bussotti, Varese e altri, che spesso danno a questo strumento un volo fondamentale nei loro brani.

Indubbiamente però la batteria svolge il suo compito precipuo nell'ambito della musica leggera.

Ogni stile musicale ha il suo modo di usare la batteria e le affida un ritmo particolare; abbiamo visto poco sopra una base ritmica del rock'n roll; ora, nella tavola 2, poniamo a confronto ancora il rock con il beat, entrambi in due possibili combina-

zioni e notiamo la differenza di andamento ritmico che presentano.

La dimensione ritmica, e quindi la batteria che provvede a fornirla, è fondamentale in questo tipo di musica.

Concludiamo con la presentazione del celebre assolo di Bobby Colomby, batterista dei Blood Sweat & Tears, ormai considerato pezzo d'obbligo per ogni buon batterista moderno.

• Un gruppo di musica Rock, fotografato dal retro della scena; sono visibili gli strumenti ritmici (batteria, gong) che costituiscono la base su cui suonano gli strumenti melodici. In basso, nell'esempio musicale, una tarantella, dove il tamburello accompagna la melodia dell'organetto. Nella musica popolare italiana è molto diffuso l'uso di strumenti a percussione, con numerose varianti regionali.

La struttura musicale

La sonata e la forma-sonata

Abbiamo già accennato a una particolare struttura musicale che prende il nome di forma-sonata; ora cercheremo di chiarire che cosa s'intende con questo termine e di ampliare il discorso con agganci a precedenti forme che hanno portato il nome di sonata ma che differivano da questa.

Le strutture classiche

Quando si usa il termine forma-sonata s'intende una struttura musicale ben precisa, che si manifesta secondo schemi prestabiliti, nata alla fine del XVIII secolo nei paesi di cultura tedesca e utilizzata largamente dai compositori del periodo definito classico, sebbene la sua influenza si estenda anche a epoche posteriori.

Essa viene definita "bitematica tripartita" in riferimento alla sua particolare disposizione interna, che la vede formata da due temi elaborati in modo da costruire un brano composto da tre sezioni; generalmente i temi sono contrastanti per carattere o ritmo e, mentre il primo viene esposto nella tonalità d'impianto, il secondo appare alla dominante (cioè una quinta sopra la note iniziale della tonalità di base) oppure alla relativa tonalità minore (cioè una terza sotto la tonalità di base).

Questi temi vengono presentati in una prima sezione che prende perciò il nome di "esposizione", quindi elaborati interamente o parzialmente nella sezione centrale detta "sviluppo" e infine ripresi, entrambi nella tonalità di base, nell'ultima, "ripresa", appunto.

Cerchiamo di schematizzare quanto finora esposto:

ESPOSIZIONE SVILUPPO RIPRESA

1°TEMA+2°TEMA
ELABORAZIONE
RITORNO VARIATO

Questo schema viene solitamente adottato per il primo tempo (a volte anche per l'ultimo) di una sonata classica, in genere destinata al pianoforte, e non costituisce quindi un brano a se stante, ma una sezione in composizioni di più vaste proporzioni quali risultano le sonate della fine del Settecento, formate da vari tempi (sezioni) contrastanti per carattere e modelli di scrittura. Come vedremo meglio in seguito, l'influenza della forma si estende dalla sonata ad altre forme musicali, quali il concerto per strumento solista e orchestra ma soprattutto la sinfonia, nella quale il primo tempo è generalmente in forma-sonata.

Prendiamo ora un esempio di forma-sonata dal repertorio pianistico; senza riportarla per intero evidenzieremo i due temi e le sezioni che vengono utilizzate per la parte di sviluppo.

Attingiamo alle fonti più caratteristiche di questo genere scegliendo una sonata di Wolfgang Amadeus Mozart, che iniziò la sua carriera di fanciullo prodigio proprio come "virtuoso" della tastiera, prima con il clavicembalo e poi con il fortepiano.

Il primo tema di questa sonata (esempio 1 e relative esposizioni sul video) ha un carattere molto vivace e deciso, conferitogli anche dall'uso della tonalità maggiore (in questo caso Re maggiore). L'accordo iniziale è una specie di richiamo all'attenzione, una sorta di "squillo di tromba" che marca chiaramente l'inizio del pezzo; il primo tema ha la durata di sei battute e lo si può dividere agevolmente in due parti distinte, due semifrasi molto simili fra loro. La prima si conclude con una formula di cadenza parziale alla battuta 4, la seconda con una cadenza definitiva alla battuta 7; da questo punto fino all'ultimo quarto della battuta 16 abbia-

• Wolfgang Amadeus Mozart in un ritratto conservato a Salisburgo; in queste pagine prendiamo in esame una sua sonata per pianoforte.

mo una sezione intermedia che nell'analisi si chiama "ponte modulante", perché serve, con vari passaggi di tonalità, a portare il discorso musicale nei pressi della dominante, tonalità nella quale si presenterà il secondo tema.

Questo secondo tema possiede un carattere più calmo e disteso rispetto al primo e svolge funzione contrastante nei suoi confronti; la sua esposizione è comunque breve e non va oltre la battuta 24. Poi inizia una lunghissima coda che porta alla fine dell'esposizione.

La libertà che i compositori si prendevano nel maneggiare il materiale melodico è dimostrata dall'inizio della sezione di sviluppo: Mozart sceglie come apertura l'ultimissimo motivo usato nella coda, quello formato da crome discendenti raggruppate a due a due, mai apparso in precedenza, ripetendolo più volte in tonalità diverse; poi introduce ancora il primo tema in varie tonalità e frammenti del secondo tema e del ponte modulante.

A battuta 99 infine, a un passo dal termine della sezione, abbiamo il ritorno del primo tema per la ripresa.

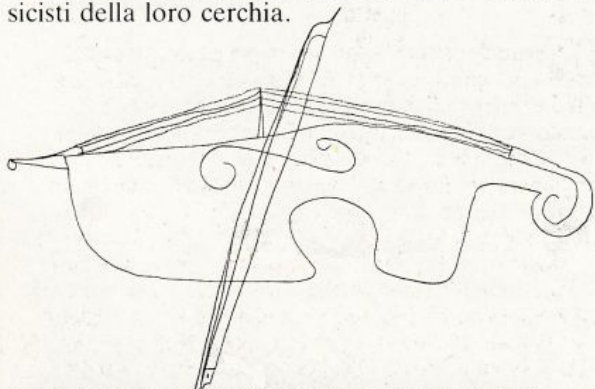
Curiosamente il secondo tema non appare, dando un carattere anomalo alla fine di questa sonata pure molto "canonica".

Dei tempi che seguono questo primo ci occuperemo in seguito.

Storia della sonata

Come abbiamo visto la sonata non porta in sé altro significato letterale che quello di esecuzione musicale — sonata è qualcosa che si suona, come canzone è qualcosa che si canta — favorendo l'uso, nelle varie epoche, del termine di volta in volta con significati generici o specifici: addirittura significato generico e specifico convivono creando enormi confusioni a chi, oggi, tenta di ricostruire la sua evoluzione.

Nel Cinquecento, quando il termine inizia a diffondersi, sonata è soltanto ciò che si suona, contrapposto a ciò che si canta, e nel vocabolo non sono probabilmente comprese connotazioni stilistiche e formali. Le "cose che si suonano" sono poi classificate con relativa chiarezza secondo generi specifici e sonata diventa quindi "termine-ombrello", inglobando forme diversissime. Tuttavia in alcuni casi e specialmente con il progredire del XVI secolo, questo vocabolo piuttosto vago viene usato per designare pezzi particolari non omogenei come struttura ma accomunati dalla caratteristica di essere strumentali. Ciò accade in particolare quando nelle cappelle musicali del Nord Italia si diffonde il genere della canzona strumentale per ottoni e/o archi; le sonate di questo periodo sono composte da molte sezioni brevi e sembrano distinguersi dalla canzona per una maggiore solennità di andamento e pienezza di armonie accompagnate da un minore sviluppo contrappuntistico.

I compositori che più si occupano di questo tipo di sonata sono della Scuola Veneziana o, in generale, quelli che operano nel Nord dell'Italia: Andrea e Giovanni Gabrieli, Giuseppe Guami e tutti i musicisti della loro cerchia.

• **Disegno di Paul Klee dedicato al violino, grande protagonista della sonata dal barocco al nostro secolo. Klee stesso suonava questo strumento.**

Le caratteristiche sopra descritte rimangono nella sonata anche quando la sua destinazione non è più la grande chiesa o l'aria aperta, ma la "camera" di qualche nobile amante della musica: dal XVII secolo in poi sonata indica esclusivamente un genere di composizione destinata a pochi strumenti o addirittura a uno solo, mentre per i grandi organici si sviluppano le forme specifiche di concerto e sinfonia.

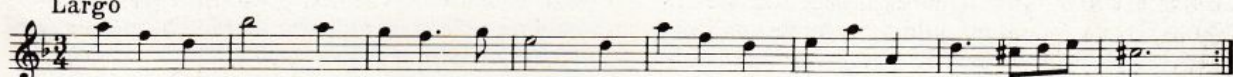
"Alleggerita" in queto modo, la sonata si uniforma alle tendenze generali della musica contemporanea allungando e differenziando sempre più le sezioni che la compongono e diminuendone di conseguenza il numero fino a tre: la sonata del pieno periodo barocco è infatti formata in genere da tre tempi, il primo piuttosto vivace, il secondo lento e il terzo di nuovo vivace; si possono trovare eventualmente code o introduzioni lente che aprono o chiudono i movimenti più mossi. La sonata si può classificare anche tramite l'organico previsto per la sua esecuzione; in questo modo avremo:

A) la *trio sonata,* quando la composizione prevede due strumenti solisti, generalmente violini ma a volte anche flauti, accompagnati dal basso continuo realizzato da cembalo od organo e violoncello;

B) la *sonata a due* o *sonata per strumento solista* quando lo strumento che svolge la parte predominante è uno solo.

Ovviamente nel primo caso avremo un tipo di scrittura più "dialogante", mentre nel secondo si mostreranno con maggiore evidenza le possibilità tecniche offerte dallo strumento solista. A seconda della destinazione le sonate si dividono anche in *sonate da camera* e *sonate da chiesa,* le prime influenzate da forme di danza tanto da adottarne ritmi e anche denominazioni per i loro tempi e accompagnate dal clavicembalo, le seconde di carattere più "serioso" e contrappuntistico, con allegri spesso in stile fugato e accompagnamento di organo.

Fra i musicisti che si occupano maggiormente del genere troviamo Corelli — considerato il "sistematore", dal punto di vista formale, della sonata di epoca barocca — Torelli, Geminiani e altri grandi violinisti.

Possiamo vedere un esempio di sonata solista nel n. 3, che riporta parte di una sonata di Corelli per violino e basso continuo; la parte del violino è chiaramente concepita per sfruttare appieno tutte le possibilità di questo strumento e mostrare nel contempo l'abilità dell'esecutore.

• L'esempio musicale qui sopra proposto, presenta l'inizio dei quattro tempi di una sonata per violino e basso continuo di Arcangelo Corelli, compositore e virtuoso di violino del primo Settecento. Alla sonata per violino e b.c., Corelli dedicò una raccolta fondamentale, l'opera V del suo catalogo. Pubblicato nel 1700 e dedicata alla sua protettrice, la principessa Cristina di Danimarca, questa serie di dodici sonate ha avuto nel suo secolo un successo straordinario in tutta Europa, dappertutto imitata e trascritta. La sonata da noi rappresentata è la settima della raccolta e segue il tradizionale schema: tempo lento-veloce-lento-veloce. A fianco, in una tela del Carpaccio, suonatori di tromba. A Venezia dove il pittore viveva, era fiorente una grande tradizione della sonata da chiesa per ottoni e organo, dovuta principalmente ai Gabrieli.

Si notino le denominazioni date ai diversi tempi e le diversità di scrittura che comportano: la corrente è ternaria di andamento allegro, la sarabanda è pure ternaria ma il movimento è largo e con la giga torniamo a un ternario vivace sottolineato anche dall'uso delle crome.

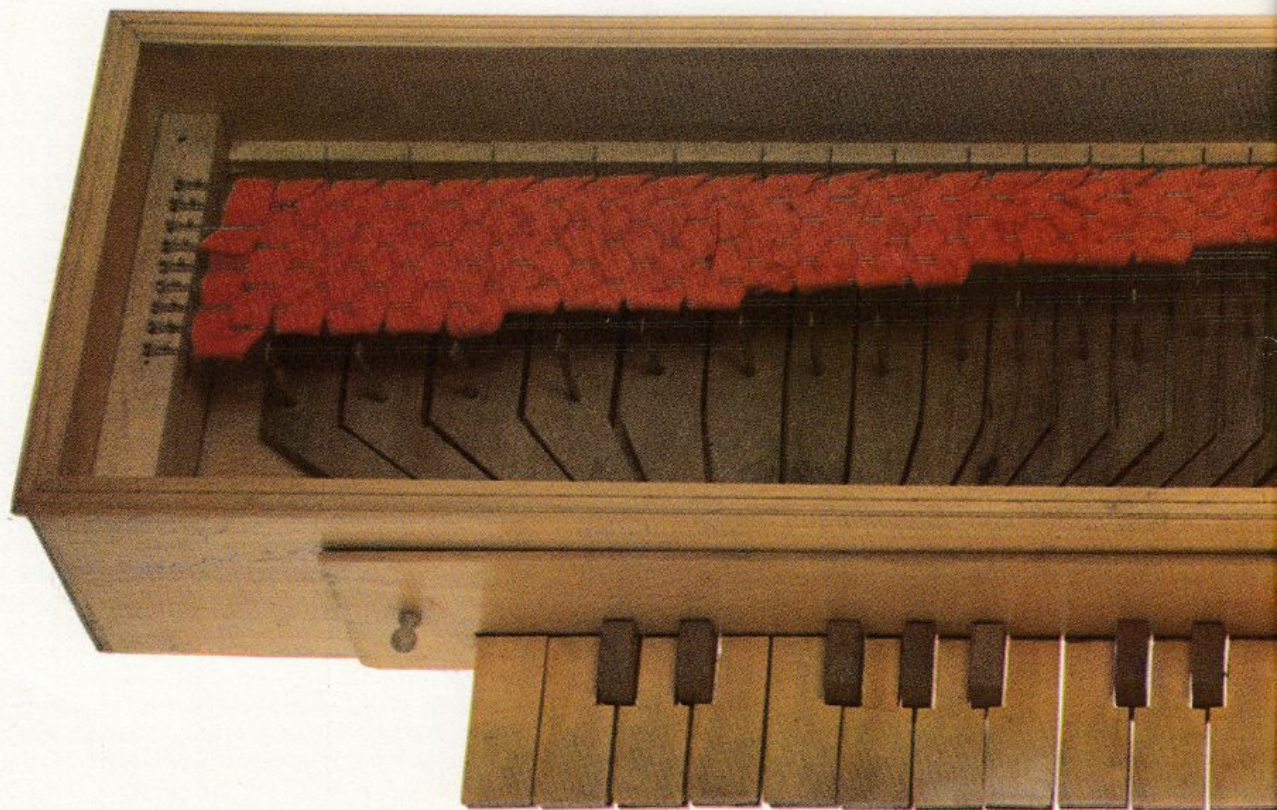
Date queste condizioni, lo sviluppo della tecnica del violino — favorito dai compositori italiani del periodo barocco, spesso virtuosi di questo stumento e creatori, si può dire, della sonata — influenza moltissimo lo svilupo di questo genere. Dall'inizio del XVIII secolo la trio sonata scompare lentamente dalla scena per lasciare posto all'evoluzione della sonata solistica, che accentua sempre più gli elementi di virtuosismo e di "esibizione" dell'eseutore; il numero dei tempi — ferma l'alternanza allegro/lento — aumenta secondo l'estro del compositore.

La sonata comincia a diffondersi anche fuori d'Italia dapprima con le stesse caratteristiche, poi con nuove peculiarità a seconda degli stili con cui viene a contatto; in Germania, in particolare, al violino si sostituiscono con più frequenza che in Italia strumenti a fiato quali il flauto o l'oboe.

Lo schema adottato dai musicisti d'Oltralpe è generalmente adagio/allegro/adagio/allegro, anche se alcuni di essi se ne discostano. Tra i compositori di questo tipo di sonata Telemann, Haendel, Bach; Purcell in Inghilterra; Legrenzi, Tartini, Veracini, Locatelli e altri in Italia.

Intorno alla metà del Settecento l'evoluzione della sonata subisce un cambiamento piuttosto rilevante imputabile a due cause in particolare:
A) la maggior importanza degli strumenti a tastiera, che nelle sonate con violino e violoncello non sono più solo strumenti di accompagnamento ma assurgono al ruolo di protagonisti e diventano anche destinatari di sonate "in esclusiva", cioè per cembalo e in seguito per fortepiano e pianoforte;
B) la tendenza generale della musica a organizzarsi secondo schemi formali più definiti e basati su fondamenti armonici precisi.

In questa situazione si sviluppa dunque una sonata per tastiera monotematica tripartita, vale a dire costruita con un unico tema e divisa in due sezioni: nella prima il tema viene esposto ripetuta-

FREDI MARCARINI

mente, nella seconda viene presentato con variazioni di tonalità fino a che si ritorna alla presentazione iniziale. Schematizzando abbiamo:

I PARTE **Esposizione del tema**

II PARTE **Tema con variazioni di tonalità e riesposizione**

Il maggior interprete di questa forma è Domenico Scarlatti, figlio dell'operista Alessandro e cembalista, che svolge la sua opera specialmente nella penisola iberica, dove la sua influenza ebbe forse le maggiori manifestazioni.

Dalla fine del secolo in poi si afferma invece la struttura chiamata forma-sonata, costruita secondo gli schemi descritti in precedenza e originatasi da scuole di area germanica quali quella di Mannheim e di Vienna; la sonata per pianoforte ha ora una decisa preminenza anche se non provoca la scomparsa di quella per violino e tastiera. Essa si configura come una successione di tempi dei quali il primo è in forma-sonata ed è in genere un allegro a volte preceduto da una breve introduzione lenta; segue, sempre secondo l'alternanza allegro/adagio, un tempo lento dalla struttura varia, un terzo tempo (a volte omesso) che solitamente è un minuetto nella forma minuetto/trio/minuetto e infine un quarto e conclusivo tempo che, nella maggior parte dei casi, è costituito da un rondò, cioè una forma in cui a strofe diverse viene alernato lo stesso ritornello ripetuto con poche variaizoni.

L'esempio 4 riporta l'inizio dei tempi della sonata di Mozart di cui in precedenza era stato analizzato il primo: possiamo notare immediatamente la differenza esistente osservando la diversità di scrittura fra di essi.

La sonata classica ha i suoi padri in Mozart, Haydn, Clementi (grande pianista e didatta che operò

• Un piccolo clavicordo, strumento a plettro ricostruito su di un modello settecentesco. Gli strumenti a tastiera a plettro, come ad esempio il clavicembalo, hanno un ruolo fondamentale nella musica barocca, sostenendo la parte di basso continuo. Dalla metà del Settecento in poi, gli strumenti a tastiera diventano sempre più spesso concertanti, cioè sostengono le parti melodiche in dialogo con gli strumenti solisti. L'avvento del pianoforte, con la sua sonorità molto più ricca, e l'evoluzione dello stile musicale, segneranno la fine della pratica del basso continuo.

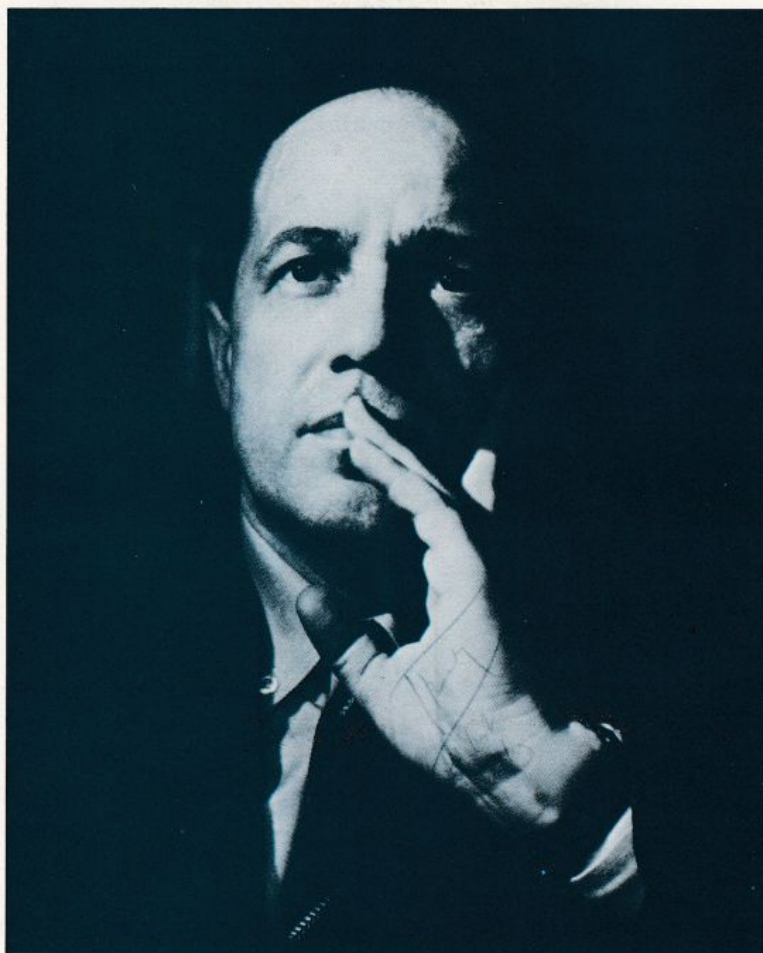
Lo strumento Fotografato è di proprietà della Civica scuola di Liuteria di Milano

principalmente in Inghilterra) e in una schiera di seguaci come Kuhlau, Dussek e altri.

Nell'Ottocento la sonata, come tutti i generi strumentali, perde di importanza nell'Italia dominata dal melodramma, ma continua la sua evoluzione nei paesi tedeschi, dove l'avvento del romanticismo, non certo incline alla quadratura formale, porterà notevoli modifiche alle sue strutture: con l'apporto di autori come Beethoven, ma anche Schumann e in seguito Chopin e Liszt, gli sviluppi si "gonfiano" diventando specie di "digressioni" che non in tutti gli autori hanno gli stretti agganci di un tempo coi temi principali.

Lo "sfaldamento" della forma porta anche la sonata a cambiare volto; dalla fine del XIX secolo a oggi le sonate sono spesso brani che presentano scarse parentele con il modello classico e sovente il termine sonata è usato dai compositori più come riferimento che come indice dell'uso effettivo di un certo modulo.

Dalla fine del secolo scorso ai nostri giorni ricordiamo che si sono cimentati in questa forma compositori come Franck (la bellissima sonata per violino e pianoforte), Ravel e molti altri. La sonata, nella sua definizione classica, risulta impraticabile però da musicisti che sperimentano moduli dodecafonici, per la mancanza in questi di definizioni di tonalità.

Questa forma è — per origine, tradizione, uso — una forma colta: la casuale apparizione del termine nella musica leggera è sempre carica di riferimenti al mondo della musica classica, stando ad indicare brani che vogliono riferirsi a forme classiche.

• Pierre Boulez, compositore francese contemporaneo, ha scritto tre importanti sonate per pianoforte: la prima e la seconda nel 1946, la terza nel 1957.

Il lessico musicale

B

FREDI MARCARINI

Basso continuo

Accompagnamento armonico di un canto o di una melodia anche strumentale e, in generale, di buona parte delle composizioni dall'inizio del Seicento a tutto il Settecento.

Consiste in una linea di basso integrata da accordi. Generalmente eseguita da clavicembalo o liuto e, in origine, accompagnata dal violoncello che raddoppiava la linea di basso.

Per l'importanza all'epoca di questo procedimento, il Seicento fu definito anche "l'età del basso continuo".

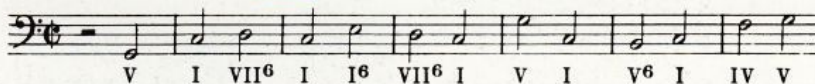
C

Cadenza

Formula conclusiva di una frase o composizione musicale. Può avere diversi caratteri ed essere definitiva, parziale, sospesa, evitata, eccetera a seconda che voglia concludere un discorso musicale o voglia "ingannare" l'ascoltatore, creando un'aspettativa e proponendo una situazione diversa.

Charleston

Oltre alla danza in voga all'inizio del secolo, il termine indica la coppia di piatti che viene utilizzata nella batteria. Il suono è ottenuto facendoli cozzare per mezzo di un meccanismo a pedale.

Lo strumento Fotografato è di proprietà della Civica scuola di Liuteria di Milano

• Il liuto, strumento a pizzico con possibilità solistiche, è spesso impiegato nel periodo barocco per sostenere il basso continuo, in luogo del clavicembalo. Il basso continuo ha diverse forme, una delle quali, presentata nel rigo musicale, è detta basso numerato, dove i numeri indicano accordi non scritti da eseguirsi.

Coda

È una parte musicale alla fine della composizione che viene adoperata, come dice il nome stesso, a conclusione di una composizione.

Contrappuntare

Alternare una melodia o, comunque, un'organismo musicale continuo, con piccoli richiami o risposte che emergono come elementi aggiunti.

D

Dodecafonia

Particolare tecnica compositiva elaborata all'inizio del nostro secolo dalla cosidetta Scuola Viennese e in particolare da Schönberg.

Consiste essenzialmente nel costruire le composizioni, basandosi su regole determinate e non dedotte a posteriori, su una determinata serie dei dodici suoni compresi nell'ottava.

L'uso di questa pratica compositiva ha contribuito in modo determinante a dare il colpo di grazia al vacillante sistema della tonalità, che aveva iniziato la sua dissoluzione già nel secolo precedente. Oggi la dodecafonia è considerata un momento storicamente concluso dell'evoluzione musicale.

Dominante

È il nome del quinto grado della scala. Per esempio nella scala di Do (indipendentemente dal modo) la dominante corrisponde alla quinta nota sempre nel senso ascendente, cioè Sol.

M

Modo

Deriva dalla tradizione medievale e, prima ancora, dal sistema musicale greco. Attualmente sono rimasti nel sistema musicale occidentale due soli modi: *modo maggiore* e *modo minore.*

Il modo maggiore è costruito secondo la successione di intervalli nella seguente disposizione:

TTSTTTS

dove T sta per tono e S sta per semitono.

Il modo minore invece prevede una più complessa e numerosa casistica.

Tonalità

Si definisce tonalità un sistema formato da una determinata successione di intervalli, ottenuti con o senza accidenti musicali; la tonalità determina il procedere melodico e armonico delle composizioni.

Ogni nota delle 12 formanti il nostro sistema musicale è generatrice di una tonalità nel modo maggiore e una nel modo minore.

Quando una tonalità minore presenta le stesse alterazioni di una maggiore, si dice *tonalità relativa.* Per esempio la tonalità di La minore non presenta alcuna alterazione, così come la tonalità di Do maggiore, di cui è appunto la relativa minore.

Tonalità d'impianto

È la tonalità di base, su cui è costruito un pezzo di musica.

• La dodecafonia è una tecnica compositiva messa a punto all'inizio del secolo dalla Scuola di Vienna, un gruppo di musicisti riunitisi intorno ad Arnold Schoenberg. Nella foto di questa pagina in alto Arnold Schoenberg, in basso Alban Berg che fu, con Anton Webern, il più illustre tra i suoi allievi.

Parliamo di musica

Funzioni della musica

Capita spesso di sentirsi chiedere: quale genere di musica preferisci? Una simile domanda merita o una risposta superficiale oppure conduce a discussioni di proporzioni bibliche che normalmente non portano a una conclusione.
Nessuno nega che la musica venga correntemente suddivisa in generi, però molte volte non consideriamo appieno il fatto che la musica è stata ed è espressione della società in cui vive.

In altre parole è possibile ragionare sulla musica superando i confini tradizionalmente imposti (autore, epoca, società, organico strumentale) e analizzare soprattutto la funzione per cui la musica è stata pensata e quindi scritta.

Il corale di Bach, che oggi ascoltiamo con il nostro perfetto impianto hi-fi ricercando l'impeccabile esecuzione, è nato in funzione dell'atto religioso, così come il blues è sostanzialmente un canto di protesta dell'uomo di colore in terra d'America. Non è quindi azzardato affermare che la quadriglia, il paso doble, la disco-music, il valzer, il breacking, generi e forme musicali veramente diversi, si possono pensare accomunati dalla loro funzione: musica per ballare.

Sotto questa angolatura quindi, un brano di disco-music di Lionel Richie è più vicino alle danze tedesche di Beethoven che queste ultime a una delle sue sinfonie.

Ciò non significa far mixare al disk-jockey i "ballabili" di Monteverdi e Debussy in una discoteca new wave così come sarebbe piuttosto difficile inserire brani strumentali di un gruppo rock demenziale nella programmazione del Teatro Alla Scala di Milano.

Si possono dunque amare Machault e i Beatles, Stravinskij e Miles Davis alla stessa maniera, proprio perché non bisogna fossilizzarsi sull'autore o sull'epoca.

GUIDO LAZZARINI

• Bob Dylan, considerato un po' il padre dei cantautori del nostro tempo. Numerosi sono i casi in cui i compositori di musica colta utilizzano temi e motivi tratti dalla musica leggera e viceversa. Famoso è il caso dei Beatles, che per la canzone *Yesterday* si valsero dell'aiuto del compositore Benjamin Britten.

Gli strumenti della musica

• **Il sax. come appare riprodotto dal nostro programma su video; nella pagina accanto, il sassofonista statunitense William Shorter, in concerto. Il sax, nato per l'orchestra classica, ha sempre stentato ad inserirsi negli organici consolidati da secoli di storia; il jazz invece lo ha eletto a suo strumento d'elezione. Sotto, l'estensione di un sax soprano rapportata a quella del pianoforte.**

Il Saxofono

Ancora una volta siamo nel regno degli strumenti a fiato, meglio detti aerofoni, con uno strumento relativamente recente e piuttosto noto a chi si occupa di musica "non classica".

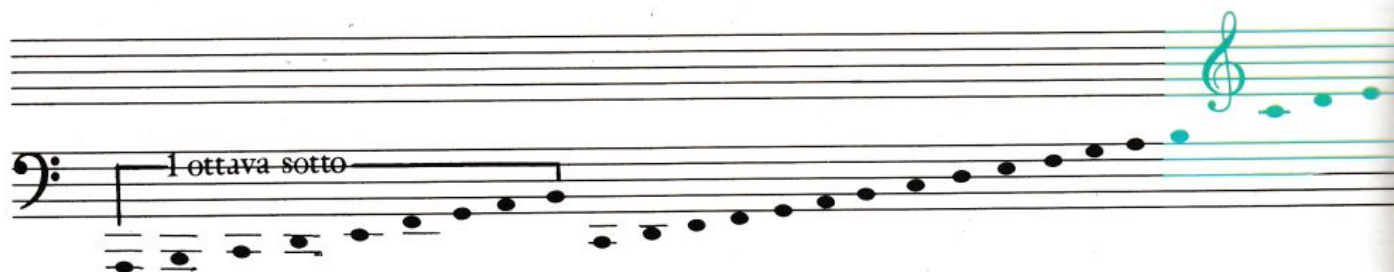
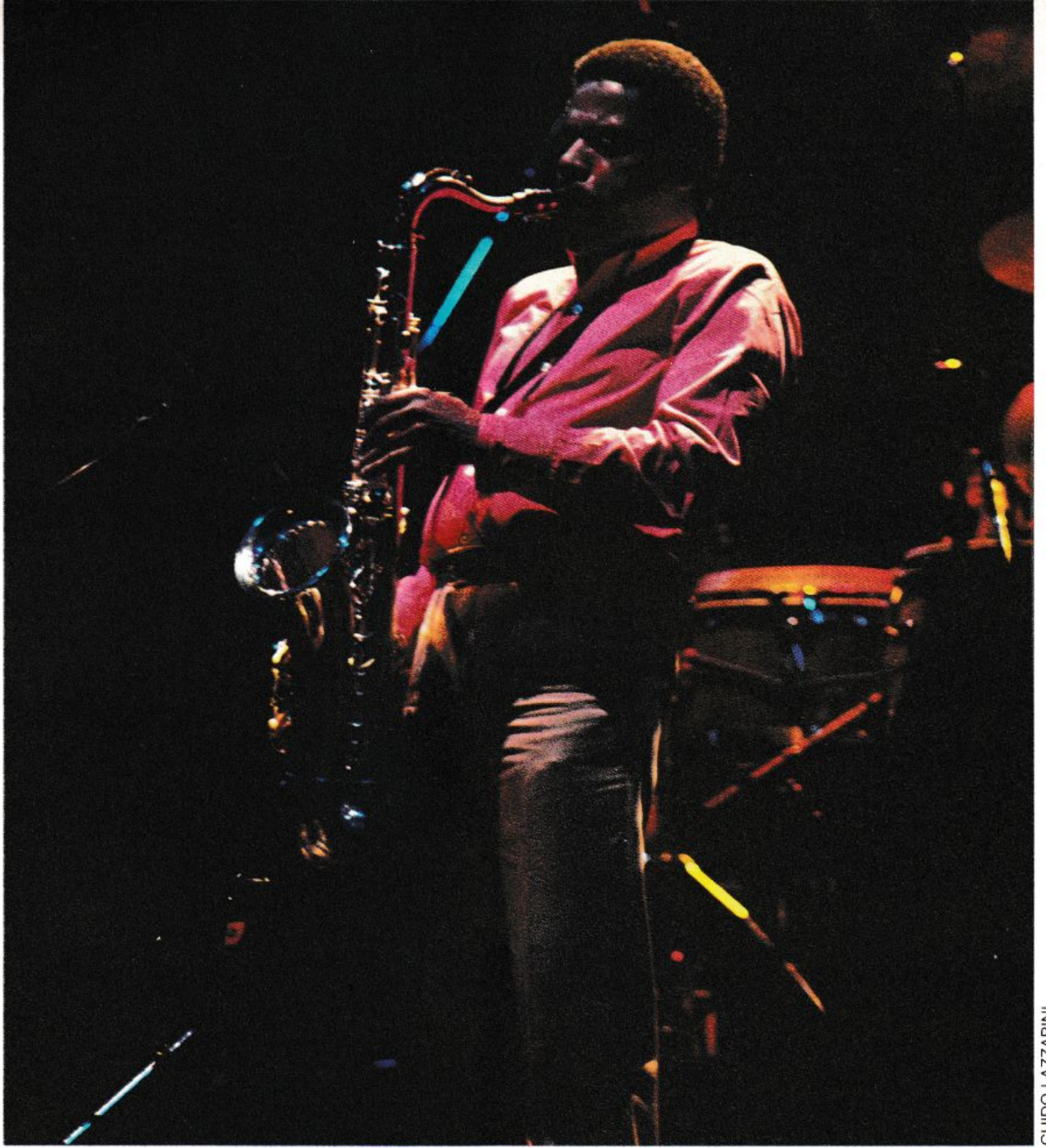
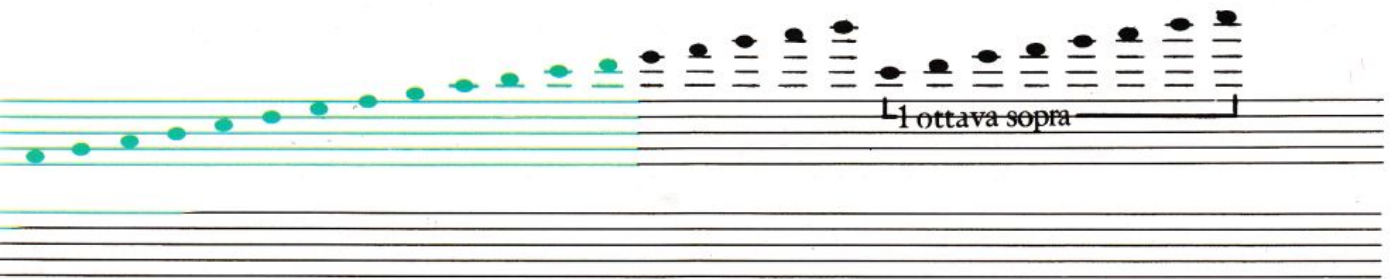
Il saxofono, che tutti oggi chiamiamo familiarmente sax, è infatti uno strumento piuttosto anomalo per nascita e uso: di origine ottocentesca, privo quindi di una tradizione consolidata, non è mai riuscito a inserirsi a pieno titolo, se non ultimamente, nell'ambito della musica classica, e ha visto la sua carriera svilupparsi fra la banda (considerata genere minore), l'orchestrina e la band jazzistica.

Per questo motivo, se da una parte è una specie di Cenerendola della musica classica, dall'altra avendo una breve storia, offre moltissime possibilità ai compositori contemporanei.

Nascita ed evoluzione

Il saxofono fu creato dal belga Adolphe Sax, che lo brevettò nel 1846. Non è frequente che uno strumento sia opera dichiarata di un solo costruttore e anche quando ciò avviene, spesso lo strumento non riesce ad avere lunga vita; esempio tipico è quello dell'arpeggiatore, specie di violoncello utilizzato nell'epoca di Schubert ma estintosi nel giro di un decennio.

Furono forse la costanza e la pazienza con le quali Sax si adoperò per far conoscere e diffondere il proprio strumento fra i compositori che permisero il successo iniziale e il largo utilizzo del saxofono: la maggior parte dei compositori francesi dell'epoca si servì infatti del nuovo strumento nelle proprie opere già pochi anni dopo la sua nascita.

Nel saxofono, come nel clarinetto, la vibrazione viene prodotta da un'ancia, ma la novità sta nel corpo dello strumento di metallo — che permette

GUIDO LAZZARINI

• Claude Debussy, compositore francese che al sax ha dedicato il pezzo solistico forse più famoso della letteratura classica: la *Rapsodia*, per sassofono e orchestra. La ricerca di sonorità particolari ha portato i compositori impressionisti a riscoprire le specificità timbriche degli strumenti a fiato, soprattutto di quelli nuovi. Oltre che Debussy anche Ravel inserì il sax in alcune sue composizioni orchestrali.

una maggior potenza sonora — di forma conica anziché cilindrica.

Come avviene nel clarinetto ma anche nell'oboe, il saxofono è dotato di chiavi, che consentono di ottenere una gamma più vasta di suoni e una maggiore agilità nell'esecuzione.

L'imboccatura è curvata all'indietro, leggermente per gli strumenti dall'estensione più acuta, in maniera assai accentuata in quelli dall'estenione più grave e qundi di maggior volume; la famiglia dei saxofoni comprende infatti numerosi tipi: si va dal sax sopracuto al sax subbasso passando per altri sette modelli e tredici varietà di estensioni. Abbiamo infatti il sax sopranino, soprano, contralto, tenore e basso che si aggiungono a quelli ora citati, coprendo in tutto un'estensione di cinque ottave.

Un'ultima cosa: il sax è quello che si dice uno strumento traspositore: chi lo suona legge sullo spartito certe note ma ne suona in realtà altre.

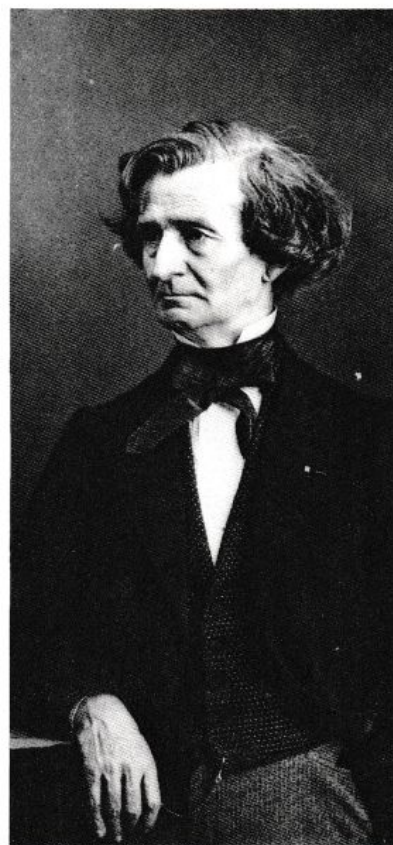
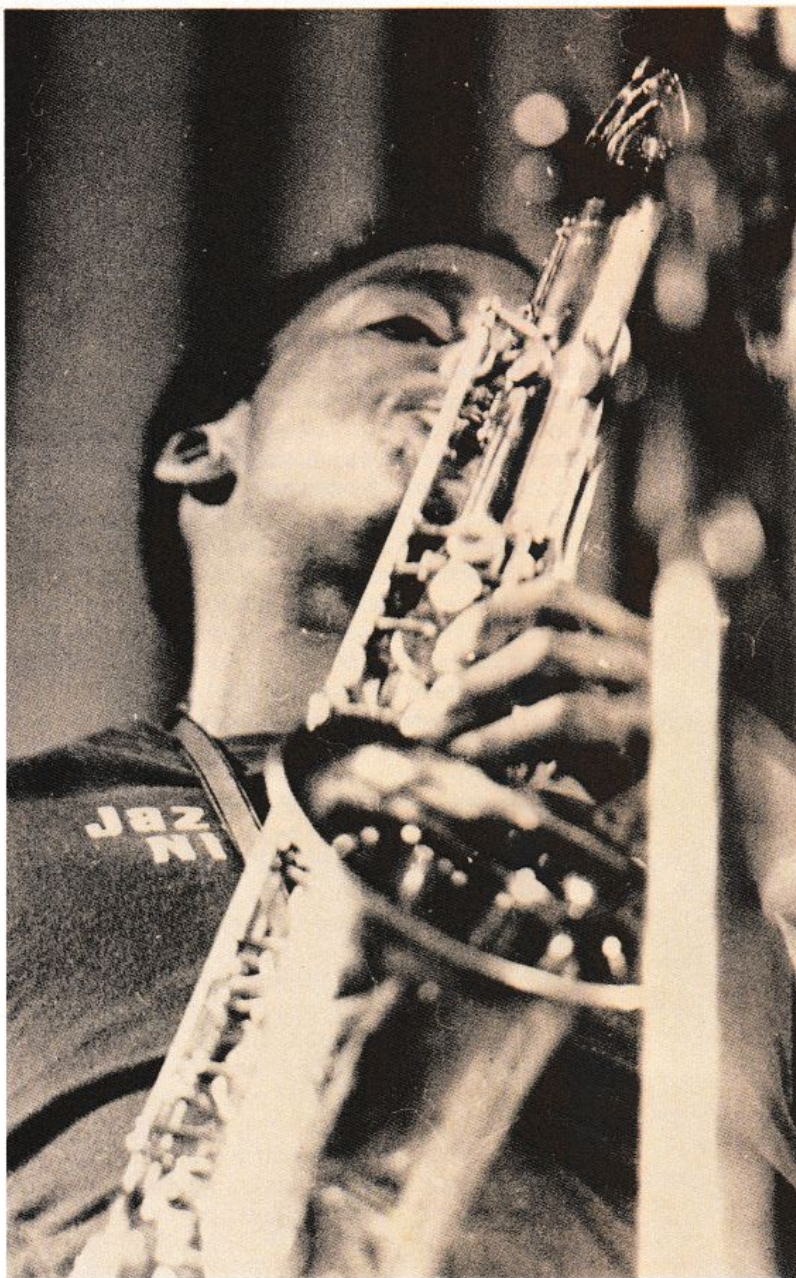
Non stupitevi troppo, paradossamente questo sistema è stato inventato per una questione di comodità: strumenti come il saxofono ma anche certe trombe, clarinetti, corni, oboi e addirittura flauti, sono costruiti in modo che da essi si possano ottenere più facilmente note alterate da diesis o bemolli.

La scrittura dei brani destinati a questi strumenti è pertanto modellata su questa caratteristica; generalmente alle note scritte corrispondono nell'emissione note diverse.

Le tonalità usate dai diversi strumenti della famiglia dei saxofoni sono Sib, Mib e Do; quello che utilizza la tonalità Do fu costruito in America negli anni Trenta e portato al successo dal grande Frankie Trumbauer solista dell'orchestra jazz di Paul Whiteman. Ora in disuso il C-Melody — così era infatti chiamato — era compreso tra l'estensione del sax tenore e quella del sax alto. Quindi tranne il sax in Do, tutti gli altri sono strumenti traspositori; ciò significa per esempio che la musica che su una partitura per sax in Sib è segnato come Do, suona in realtà come un Sib eccetera.

Storia del repertorio

Il repertorio dedicato al sax risente alle origini dell'identità nazionale del suo compositore: Aldophe Sax, belga trapiantato in Francia, diffuse la conoscenza del proprio strumento presso i compositori francesi della metà dell'Ottocento e cercò in particolare di inserire la sua invenzione nell'organico delle bande militari, gruppi che egli aveva avuto

GUIDO LAZZARINI

• Uno strumentista del World Saxophone Quartet, gruppo americano di sassofonisti. In alto, Hector Berlioz, il musicista francese grande teorico dell'orchestrazione, che impiegò il sassofono nell'*Aroldo in Italia*.

ben presenti al momento dell'ideazione del nuovo strumento.

Compositori come Berlioz, Adam, Massenet, Bizet e Mayerbeer includono il neonato sax nelle loro opere; il saxofono viene introdotto nelle bande militari francesi e, in seguito, in quelle di tutto il mondo diventando indispensabile all'organico.

La presenza del sax nella musica classica è costante per tutto l'Ottocento e, dopo un periodo di stallo fra la fine del XIX secolo e la grande guerra, durante il quale il sax viene utilizzato solo nelle formazioni bandistiche, ricompare come strumento solista nei lavori di Strauss, Debussy, Ravel, Milhaud, Hogger, Stravinskij, Boulez, Dallapiccola, Hindemith, Petrassi e di autori come Glazunov, Ibert, Bozza e Tomasi. Generalmente gli assoli per saxofono si trovano all'interno di brani di carattere sinfonico o operistico (ricordiamo il famoso assolo dell'"Arlesienne" di Bizet), ma, eccezion fatta per i compositori appena citati, il sax trova scarso spazio come solista nella musica classica.

Ancor più frequentemente le composizioni auto-

FABIO DE ANGELIS

• **Il sassofonista americano Mike Breker in azione con il suo strumento; il sassofono è uno strumento inventato, che non discende quindi da tipologie tradizionali. Dovendo paragonarlo a strumenti già esistenti prima della sua nascita, si può dire che il sax deriva dalla fusione tra la famiglia degli oboi (per la forma conica) e quella dei clarinetti (per l'imboccatura ad ancia semplice).**

nome per saxofono solista sono trascrizioni di brani concepiti per altri strumenti, come spesso accade per tutti quegli strumenti che hanno vita e letteratura limitate.

All'interno della famiglia, il sax contralto è quello più facilmente impegnato in ruoli solistici anche se nelle formazioni quartettistiche la guida è affidata al sax soprano.

Indubbiamente però il successo e la diffusione del saxofono non si debbono all'utilizzo di esso nella musica classica, ma nella musica jazz.

I musicisti jazz trovano nello strumento caratteristiche adatte al carattere improvvisativo della loro musica: una voce potente e penetrare come quella della tromba unita a possibilità di agilità pari a quelle del clarinetto.

Dopo un inizio nel quale il tipo dei saxofoni impiegati e il loro numero era piuttosto variabile, verso gli anni Trenta il gruppo dei sax tende a stabilizzarsi; comprende generalmente dai tre ai cinque elementi e viene contrapposto nella composizione al gruppo degli ottoni. Il tutto è completato dalla sezione ritmica generalmente costituita da quattro elementi.

Lo strumento della famiglia che i jazzisti prediligono è il sax tenore, ma diffusissimi sono anche il sax alto (contralto) e il soprano, tant'è vero che lo strumento del più famoso saxofonista, il grande Charlie Parker, è proprio il sax alto.

Il saxofono dei jazzisti è protagonista di assoli nei quali l'esecutore sfrutta tutte le possibilità "espressive" offertegli dalla strumento: l'oscillazione dell'intonazione, l'opportunità di eseguire dei "glissati" (in pratica velocissime scale che portano da una nota all'altra, ad esempio l'inizio di *Un americano a Parigi* di Gershwin) e infine l'uso del vibrato. La grande importanza del saxofono nel jazz ha creato un collegamento indiscutibile tra questo genere e lo strumento in questione.

I veri innovatori della tecnica saxofonistica sono stati i musicisti jazz, da Coleman Hawkins a Mike Breker. Costoro hanno sviluppato una tecnica strumentale particolare che riesce a ottenere un'ottava in più sullo strumento (ottava sopracuta) e che addirittura rende possibile l'esecuzione di bicordi e tricordi (vale a dire la produzione di due o tre suoni sul sax, che si trova ormai in numerosissimi complessi; quasi indispensabile è diventato nel cosiddetto "liscio" musica pseudopopolare, che lo utilizza, anche come strumento solista, generalmente nella versione tenore.

La struttura musicale

Il concerto

Sulla parola "concerto" si crea di solito una certa confusione. Il problema nasce dal fatto che concerto indica sia una manifestazione in cui si eseguono musiche di qualsiasi tipo sia un determinato tipo di musica organizzato secondo schemi e regole ben precise.

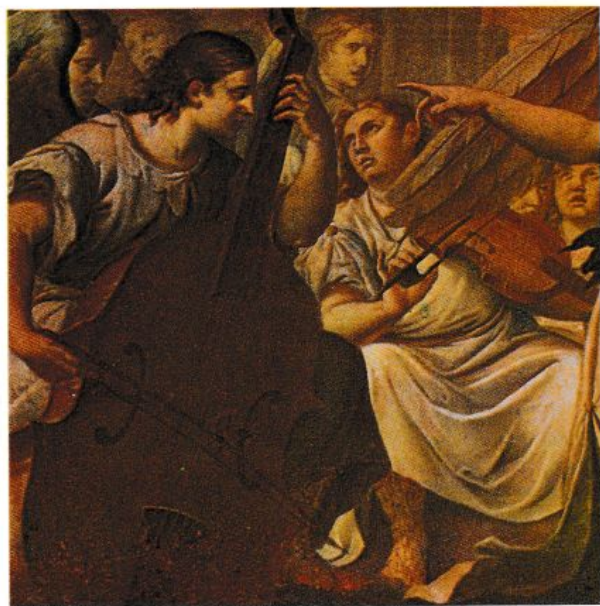
Visto che il nostro scopo è quello di descrivere le diverse forme musicali e le loro strutture, ci occuperemo del secondo significato del termine, cercando come al solito di descrivere il percorso storico tracciato dai suoi diversi significati.

Evoluzione del concerto

Data la grande diversità di forme assunte dal concerto dalla sua nascita fino agli ultimi sviluppi, abbiamo deciso di esaminare innanzitutto l'evoluzione del genere, per poter poi comprendere meglio gli esiti finali.

Si comincia a parlare di concerto nel Cinquecento e il termine (tratto direttamente dal latino) è usato in maniera piuttosto confusa, perlomeno considerandone gli sviluppi successivi; esso indica genericamente un gruppo di persone che, senza che si creino particolari distinzioni al loro interno, suonano insieme portando ognuno il proprio contributo (si parla spesso di "dolcissimo conserto di strumenti").

Solo con il variare degli stili musicali e con l'emergere dell'interesse per il solismo, concerto prende significati più ristretti; si fa assumere allora al vocabolo il senso di "composizione in cui gli strumenti e/o le voci emergono di volta in volta come solisti"; tanto è vero che si fa anche risalire il termi-

• *La contesa fra le Muse e le arpie,* un dipinto di Jacopo Tintoretto che raffigura un concerto. Fino alla seconda metà del XVII secolo, il termine concerto indica forme musicali molto diverse, contrassegnate però dal suonare insieme. Il 1700 darà al concerto la sua forma più tipica così come la intendiamo ancor oggi: una parte principale, solistica, accompagnata all'orchestra.

• Due gruppi concertanti in un affresco di Giuseppe Tommasini, conservato all'oratorio di S. Nicola a Vicenza. In alto, gli strumenti sono una viola ed un liuto; in basso, viola da braccio e contrabbasso.

ne al latino *concertare,* che significa combattere, utilizzando per il genere una metafora che attribuisce agli strumenti impiegati nell'esecuzione intenti battaglieri piuttosto dubbi anche se serve a chiarire molto bene il modo in cui i contemporanei dovevano sentire quel tipo di composizione.

Lo stile usato nel concerto di quest'epoca si caratterizza infatti rispetto a quello della maggior parte dei generi musicali coevi per una tendenza a contrapporre gli esecutori piuttosto che a fonderli in un tutto omogeneo come avveniva in altri casi.

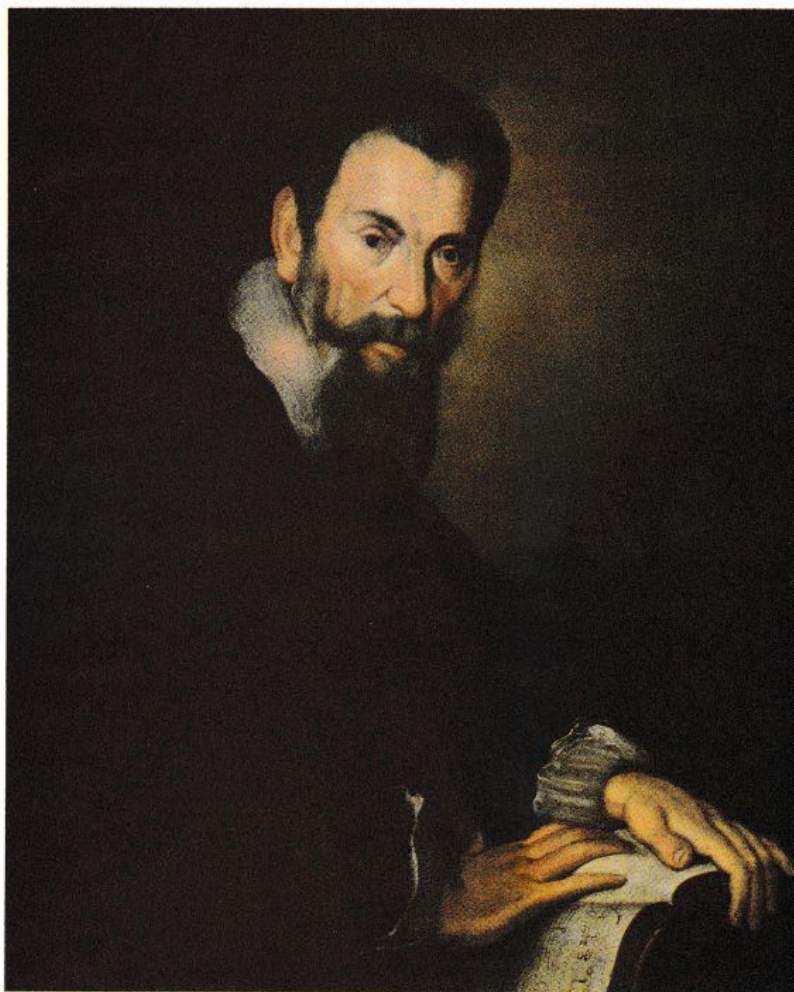
È di questo periodo la grande fioritura di concerti per poche voci con accompagnamento di basso continuo e, in alcuni casi, di strumenti che "abbelliscono il conserto", cioè commentano la parte vocale con interventi autonomi; fra i più importanti compositori di questo genere di musica possiamo ricordare Claudio Monteverdi, che intitolerà addirittura il suo settimo libro di magridali *Concerto.*

Siamo agli inizi del Seicento: se finora musica strumentale e musica vocale erano state strettamente legate (tanto che la prima non era, spesso, altro che una trascrizione della seconda) comincia in qusto momento un processo che porterà alla graduale separazione di queste due sezioni, orientate ciascuna alla definizione di un tipo di scrittura che si adatti meglio alle proprie caratteristiche, la musica vocale esaltando le peculiarità delle divese voci e la musica strumentale quelle dei diversi strumenti.

Il concerto copre una parte fondamentale nel compiersi di questa divisione e definizione: innanzitutto esso diventerà esclusivamente strumentale – i concerti vocali cominciano a diradarsi già durante la prima metà del XVII secolo per scomparire poco dopo – poi risentirà molto dell'ascesa di uno strumento in particolare, il violino.

In seguito alla sempre maggior importanza assunta da questo strumento nella vita musicale dell'epoca, si arriva ad avere, nella seconda metà del XVII secolo, gruppi costituiti quasi esclusivamente da strumenti ad arco, con grande preponderanza dei violini.

Il repertorio di questi gruppi, piccole orchestre che si esibivano nelle sale nobiliari o nelle chiese, era costituito principalmente da concerti, classificabili in due tipi:

CONCERTO GROSSO
CONCERTO SOLISTA

• **Claudio Monteverdi, compositore cremonese del Seicento, è stato il primo grande operista che la storia della musica ricordi; oltre alle musiche per il teatro, Monteverdi ha composto numerosi pezzi strumentali già allora chiamati Concerti.**
In basso, il frontespizio dei concerti di Andrea Gabrieli, musico veneziano, pubblicati nel 1587.

Il primo, era strutturato in modo da dividere l'orchestra in due gruppi:
il *concertino* che comprendeva gli elementi più abili e svolgeva funzione di sezione solistica, cui erano affidate le parti più difficoltose e di maggiore spicco;
il *concerto grosso* cioè il ripieno dell'orchestra, che rispondeva al concertino e interveniva nelle parti che richiedevano una sonorità più corposa. Il concerto solista, invece vedeva al posto del concertino uno *strumento solista* che generalmente era un violino, ma poteva anche essere un flauto o un oboe; la scelta dipendeva per la maggior parte dei casi da questioni di tradizione: in Italia si prediligeva il violino, mentre in Germania o in Francia poteva capitare con una certa frequenza che fossero affidate parti solistiche agli strumenti a fiato citati.

Cerchiamo di esemplificare meglio la struttura di un concerto di questo genere: solitamente esso si apriva con una sezione di andamento piuttosto vivace, che, in quest'epoca (siamo in pieno Seicento, ma il discorso continua a essere valido per tutta la prima metà del Settecento), si strutturava come

ALTO

CONCERTI
DI ANDREA.
ET DI GIO: GABRIELI
ORGANISTI
DELLA SERENISS. SIG. DI VENETIA.
Continenti Mufica DI CHIESA, Madrigali, & altro, per voci, & ftromenti Mufi-cali; à 6. 7. 8. 10. 12. & 16.
Nouamente con ogni diligentia dati in luce.
LIBRO PRIMO ET SECONDO.
CON PRIVILEGIO.

IN VENETIA.
Appreffo Angelo Gardano. 1587.

FREDI MARCARINI

una sorta di *rondeau,* nel quale il tema iniziale tornava di frequente all'interno del brano, per intero o parzialmente per poi chiuderlo definitivamente; sia l'inizio che la fine erano solitamente affidati a tutta l'orchestra, sia nel concerto grosso sia in quello solistico.

Vediamo nella videopagina 1 comparire uno schema che rappresenta il concerto grosso: le sezioni in grosso indicano i momenti in cui interviene l'orchestra rispetto al concertino. La videopagina successiva rappresenta sempre schematicamente il rapporto tra solista e ripieno.

A questa prima parte seguiva una seconda più calma di struttura libera, nella quale si dava generalmente risalto alle qualità di cantabilità ed espressività dello strumento o degli strumenti solisti; infine chiudeva il tutto un tempo di nuovo vivace, anch'esso spesso svolto in forma di *rondeau* così come rappresentato nella videopagina 3.

I compositori che fanno sentire maggiormente la loro influenza nell'elaborazione e nella definizione del concerto grosso e di quello solistico sono in buona parte di origine italiana: si parte da Arcangelo Corelli i cui concerti grossi sono delle pietre miliari per la formazione del genere, per arrivare ad Antonio Vivaldi, più incline, sia per l'epoca più tarda sia per la sua natura di virtuoso del violino, a occuparsi del concerto solistico.

Fuori d'Italia la lezione di questi compositori è seguita da nomi come Johann Sebastian Bach, al quale si può ascrivere il primo concerto con il clavicembalo come strumensto solista e Georg Friedrich Haendel, seguace di un gusto più "profano" e ottimo conoscitore delle composizioni italiane.

Durante il XVIII secolo l'evoluzione del genere porta alla quasi totale scomparsa del concerto gros-

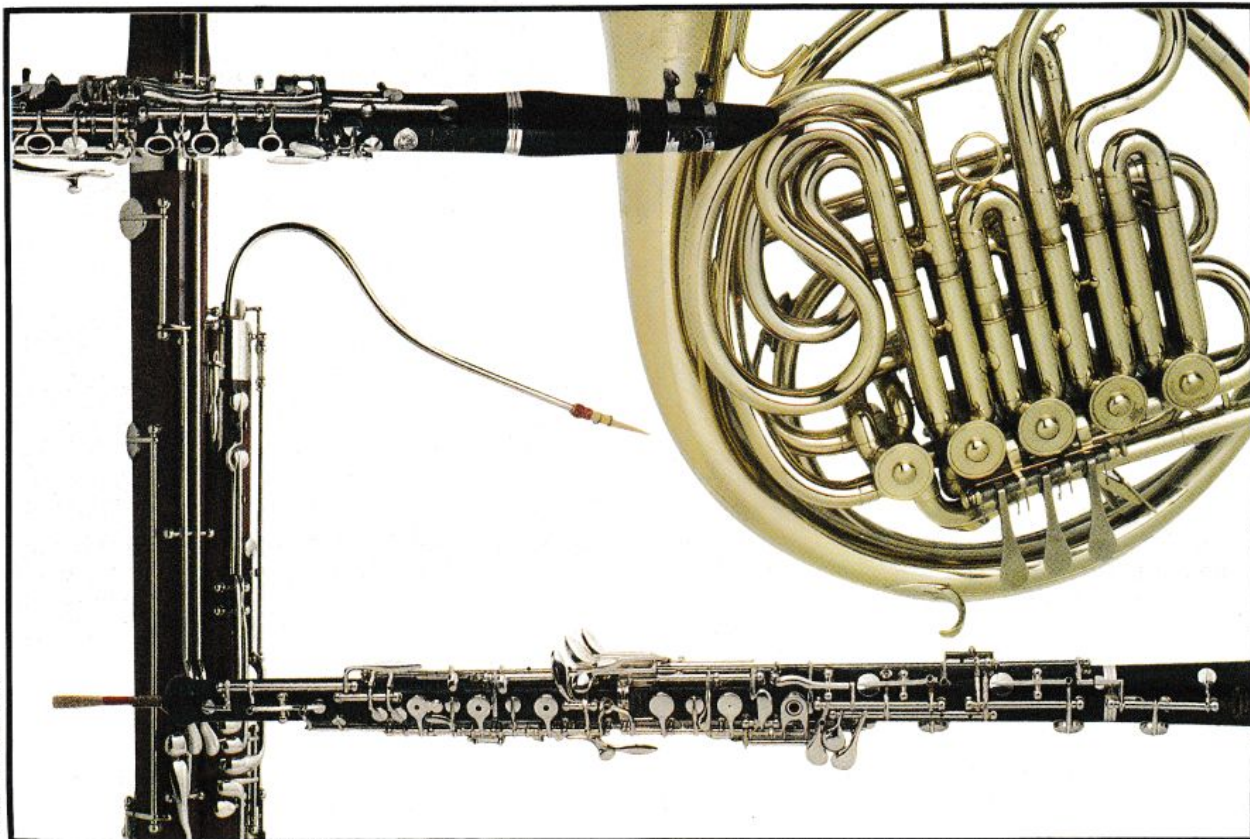
• Una splendida ricostruzione della viola d'amore barocca. Questo strumento è così chiamato per la dolcezza del suono che produce, dovuta alla presenza di corde simpatiche, che vibrano in sintonia con quelle suonate. Per la viola d'amore Vivaldi scrisse sette concerti solistici con accompagnamento d'archi. A fianco, la riproduzione della viola d'amore (erroneamente chiamata violino) tratta dal *Gabinetto armonico*, di Filippo Bonanni.

so, passato di moda fra i compositori che continuano invece a cimentarsi con il tipo di concerto solistico. La struttura di quest'ultimo viene "contaminata" da quella della forma-sonata di cui si è parlato precedentemente; il primo tempo della composizione acquisisce così dei giochi di tonalità e di esposizione e riesposizione del tema che mostrano chiaramente la loro derivazione da quest'ultima forma.

Altra fonte di cambiamenti strutturali è l'*aria d'opera,* dalla quale viene invece ripresa la prassi di porre, poco prima della fine del primo tempo (ma a volte anche di altri), una "cadenza", ovverosia una sezione liberamente improvvisata e di carattere spiccatamente virtuosistico, nella quale l'orchestra taceva lasciando che il solista dimostrasse la sua abilità, sia di esecutore sia di compositore, dato che, almeno inizialmente, le cadenze erano opera del solista stesso.

Il discorso è valido in particolare per i concerti per violino, considerati ancora, a causa della lunga tradizione che vantavano, il tipo più classico, ma la struttura ricompariva identica anche in quelli che prevedevano un altro strumento in funzione di solista. La troviamo infatti adottata nei concerti per pianoforte e orchestra di Wolfgang Amadeus Mozart e di Franz Joseph Haydn, nei quali è lasciato ampio spazio alla cadenza del solista.

Per far capire meglio quale fosse l'importanza del solista in questo tipo di orchestra, ricordiamo che a quell'epoca non esisteva ancora la figura del direttore e che le esecuzioni erano generalmente guidate dal primo violino (in alcuni casi dal maestro al cembalo) sul quale pesava dunque la responsabilità della parte solistica e di tutta l'orchestra. Nel XIX secolo le cose non cambiano in modo

FREDI MARCARINI

Lo strumento fotografato è stato gentilmente prestato da Meazzi s.p.a. - Milano

sostanziale: il concerto ottocentesco è un'elaborazione di quello tardo settecentesco; le caratteristiche elencate rimangono costantemente presenti; il concerto resta una composizione per strumento solista (raramente per più solisti) nella quale però anche l'orchestra acquisisce una maggiore importanza, probabilmente sotto la spinta delle ricerche timbriche effettuate nel campo della sinfonia (Tavola n. 1).

Quasi tutti i compositori di musica strumentale si dedicano a questo genere: ricordiamo gli splendidi concerti per violino e quelli per pianoforte di Beethoven, di Mendelssohn, di Brahms.

A cavallo tra l'Ottocento e il Novecento si tende però a ritornare all'accezione secentesca di concerto: scompare nuovamente il solista e tutti gli strumenti acquistano parti di notevole importanza nella composizione. È questo il caso del *Concerto filarmonico* di Paul Hindemith o del *Concerto per orchestra* di Bela Bartok e altre.

• Un genere musicale che si affermò nella seconda metà del Seicento fu la sinfonia concertante, tipo di concerto con più strumenti solisti; tra le più famose c'è quella di Mozart per gli strumenti riprodotti qui sopra: oboe, clarinetto, corno, fagotto. Qui a fianco Bela Bartók, autore di due concerti per pianoforte, due per violino e di uno dei rari concerti per viola del nostro secolo, scritto su commissione nel 1943.

La forma classica del concerto

Analizziamo ora un concerto del periodo classico e prendiamo come esempio un concerto di Haydn per pianoforte e orchestra in Re maggiore.

A videopagina 4 è possibile vedere i tre incipit dei rispettivi movimenti, inoltre è possibile seguirne l'andamento dinamico delle varie parti.

Il brano comprende tre movimenti:

VIVACE
LARGHETTO
RONDÒ ALL'ONGARESE.

Come si vede la struttura è quella classica che prevede tre tempi con l'alternanza di andamento mosso e lento; la dicitura "all'ongarese" attribuita all'ultimo tempo indica ovviamente la presenza di temi e procedimenti tipici del folklore ungherese, con i quali Haydn venne sicuramente in contatto quando era al servizio dei principi Esterhazy.

L'inizio del primo tempo è esclusivamente orchestrale e l'orchestra rimane sola per 48 battute, nelle quali ha il tempo di esporre integralmente un tema che potremmo definire primo tema (composto di 4 battute), anche se non ci troviamo di fronte a una forma-sonata. Su questo tema l'orchestra "ricama" per tutte le restanti battute; poi, a battuta 47, troviamo una chiarissima cadenza che serve a preparare l'ingresso del solista in modo vistoso e comprensibile (una specie di campanello che avverte dell'arrivo di qualcuno).

Il solista entra riprendendo il primo tema; l'orchestra tace per permettergli di esporlo interamente ma comincia ben presto a dialogare con lui, ora

• Ferruccio Busoni, famoso nel suo tempo come pianista virtuoso. Visse molti anni fuori dall'Italia, soprattutto a Berlino, dove morì nel 1924.

accompagnandolo ora riproponendogli spunti del tema ai quali rispondere.

Questo modo di procedere è mantenuto per tutto il brano, sia quando entrano spunti nuovi, generalmente affidati al solista, sia quando si ripropone il primo tema, che dimostra sempre più la sua preminenza in tutta la composizione.

Poco dopo la penultima presentazione di frammenti di questo tema, a un passo dalla fine, troviamo la cadenza del solista, che riprende elementi tematici già apparsi nel corso del brano sviluppandoli in maniera virtuosistica; dopo questo exploit il solista tace, lasciando all'orchestra il compito di concludere il primo movimento con l'ennesima ripresa del tema iniziale.

Il continuo ritorno di questo tema fa pensare a una struttura a rondò, ma la presenza di un motivo centrale di carattere nettamente contrastante mostra chiaramente come l'influenza della forma-sonata si facesse sentire anche nel concerto.

Passiamo ora al secondo tempo, un larghetto il cui tema iniziale ha un carattere molto dolce e cantabile. L'esposizione iniziale è ancora una volta affidata all'orchestra, seguita dopo poche battute dal solista; tutto il brano prosegue manifestando il suo carattere di variazione su tema, costituito principalmente di abbellimenti, scalette ascendenti e discendenti e altre figure di ornamentazione.

Anche a conclusione di questo movimento, come nel precedente, troviamo una cadenza, sempre di carattere virtuosistico e con un accentuazione dell'elemento improvvisativo.

Chiude ristabilendo il clima vivace il "rondò all'ongarese", la cui struttura è enunciata chiaramente nel titolo e quindi non ha bisogno di spiegazioni; il tema adottato in funzione dominante è decisamente allegro e vitale e richiede da parte dell'esecutore una certa agilità e quindi una discreta dose di virtuosismo, cosa generalmente richesta a ogni solista.

Solista e orchestra questa volta iniziano insieme per poi dialogare nel solito modo; un elemento di novità è rappresentato dal passaggio alla tonalità minore che avviene a metà del brano, secondo un tipico procedimento dell'epoca; dopo questo stacco il concerto si conclude comunque in modo maggiore.

Abbiamo esaminato un concerto nella sua forma classica, già uscito dall'incertezza formale ancora presente in parte nel primo barocco e senza le complicazioni introdotte in seguito dal romanticismo: abbiamo anche visto come questa forma sia fondata su principi molto semplici — l'alternanza solista/orchestra — ma nello stesso tempo complessi nella loro attuazione.

• Manuel De Falla, nel celebre disegno di Pablo Picasso. De Falla ha composto nel nostro secolo uno dei rari concerti per clavicembalo e orchestra, noto come Concerto campestre. Il clavicembalo, dopo aver avuto nell'epoca barocca una grande diffusione come accompagnatore al basso, è diventato con Bach strumento solista; il tedesco scrisse ben 13 concerti per uno, due, tre e quattro cembali.

Il lessico musicale

A

Accidente

Il segno che, posto davanti a una nota, indica l'alterazione nell'altezza. Gli accidenti sono: *diesis, bemolle, bequadro, doppio diesis, doppio bemolle*. Questi ultimi due, come dice il nome stesso, alterano di un tono intero.

Alterazione

Ciò che subisce la nota preceduta da un accidente, aumentando o diminuendo in altezza.

Bemolle

Segno d'alterazione che produce l'abbassamento della nota di un semitono. Esiste anche il doppio bemolle [bb] che abbassa di un tono la nota a cui è vicino; il doppio bemolle non è di uso frequente e viene utilizzato solo in particolari situazioni armoniche e melodiche.

Bequadro

Segno d'alterazione che annulla gli accidenti musicali, cioè [#] diesis e [b] bemolle. A differenza di questi, che danno il nome a note ben precise (tasti neri), il bequadro non esiste per se stesso, ma sempre come "correttore" di quelli.

Bicordo

Esecuzione simultanea di due suoni. Lo studio dei bicordi è alla base dell'analisi armonica.

Diesis

Segno d'alterazione che produce l'innalzamento della nota che lo precede di un semitono. Come per l'altro accidente, esiste anche il segno raddoppiato *(doppio diesis ##*]) che naturalmente alza la nota di un tono.

G

Glissando

Figurazione musicale con carattere di abbellimento che consiste in una serie di suoni consecutivi eseguiti così velocemente da non permettere di distinguerli singolarmente.

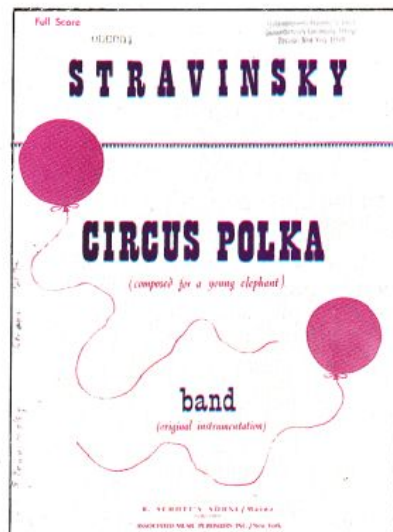
In pratica, un glissando, è l'effetto che si ottiene scorrendo rapidamente la mano su tutte le tastiere del pianoforte.

L

Liscio

Genere musicale popolareggiante che ha avuto ampia diffusione dagli anni Cinquanta in poi nel Nord e Centro Italia.

Si tratta di una commercializzazione di forme di uso popolare — anche se a volte di tradizione colta — come il valzer, la Polka, la mazurka.

Questo tipo di musica serve fondamentalmente ad accompagnare la danza — si parla infatti generalmente di ballo liscio — e questo porta a un'accentuazione del carattere ritmico di queste composizioni.

• Il frontespizio della breve composizione di Stravinsky *Circus Polka*, che utilizza il ritmo della nota danza popolare raggiungendo un effetto brioso.

P

Punto

Segno di durata musicale che, posto dopo una nota, aumenta la nota stessa di metà del suo valore.

La grammatica musicale prevede anche un doppio punto e addirittura un triplo punto, che aumentano rispettivamente la nota sempre della metà del punto precedente riuscendo, con questo artifizio matematico, a ottenere figure musicali con valori anche molto particolari.

Ripieno

Si parla di ripieno in quelle composizioni orchestrali che vedono l'alternanza di sezioni destinate a pochi strumenti con altre eseguite da tutta l'orchestra. Il gruppo di strumenti che interviene nelle seconde è appunto definito ripieno.

La parola può anche essere utilizzata relativamente all'organo, nel qual caso sta a indicare un particolare registro che prevede l'inserimento di numerose file di canne (diverse a seconda del luogo di costruzione dell'organo) che permettono di ottenere una sonorità piena e potente.

Strumenti ad arco

Si intende con questa denominazione quella serie di strumenti a corde nei quali il suono viene più frequentemente ottenuto tramite lo sfregamento delle corde per mezzo di un'asticciola di legno (generalmente permambuco) ricurva alle estremità della quale è stato assicurato un fascio di crini di cavallo, fatta salva una breve impugnatura detta tallone. Quest'asticciola è appunto chiamata arco.

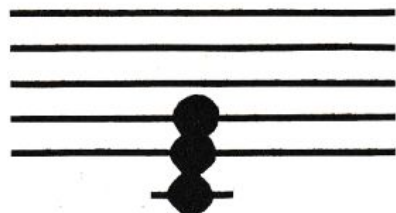
• Viola da gamba barocca in una ricostruzione moderna. La viola da gamba è uno strumento ad arco, di cui l'esemplare presentato è la taglia più piccola.

T

Traspositori (strumenti)

Sono così chiamati questi strumenti che per esigenze di carattere tecnico producono suoni che non coincidono con le altezze assolute indicate dalle note della partitura. Ciò avviene perché questi strumenti hanno alla base scale diverse da quella di Do Maggiore e sarebbe una complicazione inutile scrivere sulla partitura tutte le alterazioni necessarie alla corrispondenza delle altezze assolute.

Tricordi

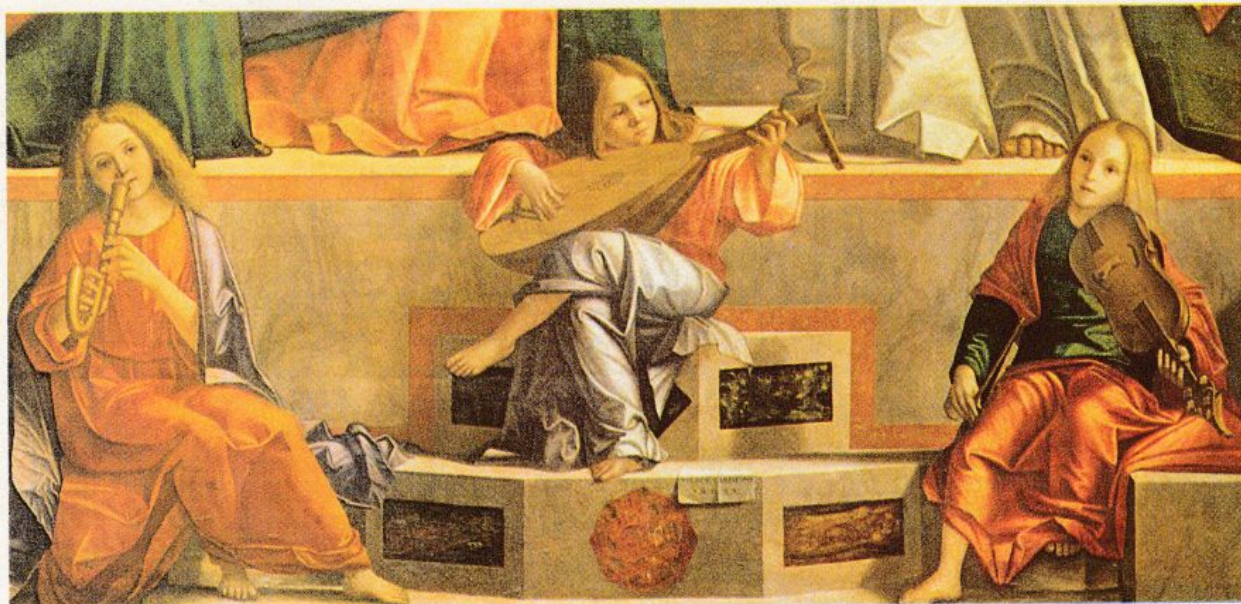
Esecuzione simultanea di tre suoni. Il tricordo costituisce la sintesi essenziale dell'armonia. L'esecuzione contemporanea di tre suoni è sufficiente a determinare un'armonia.

• Un esempio di tricordo ottenuto con le note, lette dal basso: Do, Mi, Sol. In questo caso si tratta di un tricordo maggiore e rappresenta la sintesi della scala di Do maggiore.

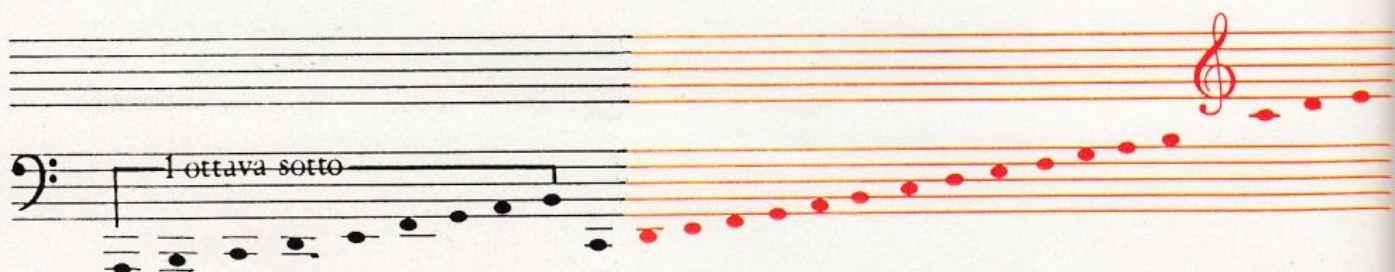
Parliamo di musica

Storia della musica II: dal rinascimento alle soglie del romanticismo

L'uomo del rinascimento si pone nei confronti della musica, come d'altra Parte in moltissimi altri campi, in un atteggiamento che, per molti aspetti, ricorda quello dell'età classica: il gentiluomo cinquecentesco si diletta di musica e fa di quest'arte un elemento importante della sua formazione prendendo come esempio il cittadino modello di Platone, che considerava la musica un mezzo della sua educazione. Paradigma di questa concezione è il "cortegiano" delineato da Baldassar Castiglione nel libro omonimo, uomo colto che si diletta un po' di tutto compresa la musica.
Nel XVI secolo le corti si riempiono di gentiluomini che durante le loro riunioni eseguono madrigali cantando e suonando come buoni dilettanti. Questa situazione però non tarda a modificarsi; già alla fine del Cinquecento inizia a diffondersi un tipo di musica che difficilmente avrebbe potuto essere eseguita da dilettanti, o da semplici amatori: le difficoltà tecniche intrinseche e la grande conoscenza dello strumento musicale necessaria richiedevano infatti la dedizione assoluta alla pratica musicale; siamo alle soglie dell'origine della figura del virtuoso, musicista a tempo pieno, professionista che si esibisce per il piacere altrui e che vive di questo suo "mestiere".
La musica, attraverso questi personaggi, entra in quella "poetica della meraviglia" che definisce gran parte delle manifestazioni artistiche del barocco: importante è stupire, incantare con l'abilità o con effetti caricati; tutto è reso teatrale e non a caso il genere principe di quest'epoca è il melodramma, dramma in musica e quindi drammatizzazione della musica stessa.
Tutto il periodo barocco risente di questa concezione che, con il passare degli anni, si viene man mano temperando: la ricerca del meraviglioso cede, verso la metà del Settecento, all'esigenza di ordinarre il materiale sonoro secondo schemi e modelli precisi: il movimento illuminista e tutte le filosofie che davano un posto preminente alla ragione incidono in modo determinante sulla musica.
Nella seconda metà del secolo queste tendenze porteranno alla definizione di quelle perfette strutture sonore che sono le forme classiche.
Contemporaneamente cambia anche il ruolo della musica nella società: pur rimanendo arte del piacere, com'era nel barocco, essa, proponendo precise strutture interne, comincia a proporsi come espressione artistica autonoma e manterrà questa caratteristica per tutto il periodo romantico.

• Uno scorcio del Palazzo Ducale di Urbino; nella città marchigiana visse Baldassarr Castiglione primo codificatore delle regole del galateo. A Urbino nel '400, lavorarono molti musicisti stranieri, soprattutto fiamminghi, favoriti dal clima di internazionalismo culturale instaurato da federico da Montefeltro, illuminato signore della città.

Gli strumenti della musica

Strumenti antichi

Moltissimi strumenti, per secoli diffusissimi e considerati parte del patrimonio culturale di un'epoca o di un popolo, perdono di importanza col passare del tempo fino a scomparire definitivamente dalla scena.
In epoche recenti però è rinato, nei confronti di questi strumenti, un interesse dapprima unicamente teorico, poi anche pratico con tentativi di ricostruzione di essi e di rielaborazione della tecnica necessaria per suonarli.
In particolare l'interesse degli studiosi si concentra sul rifacimento di strumenti di epoca medievale, rinascimentale, barocca e addirittura, ultimamente, sull'esatta ricostruzione di strumenti del primo Ottocento, tuttora esistenti, come per esempio il pianoforte nella sua forma dell'inizio del XIX secolo.
Attenzione: per quanto riguarda la nomenclatura utilizzeremo la classificazione che è stata argomento del nostro primo appuntamento di 7 *Note bit*.
Inizieremo dall'antichità per arrivare alle soglie del romanticismo, toccando superficialmente anche le civiltà extraeuropee, in modo da dare un'idea globale dello sviluppo degli "attrezzi sonori".

• **A destra, una moderna ricostruzione della viola da gamba di questo strumento; qui sopra, l'esecutore italiano più affermato: Roberto Gini. Nella riga in basso è evidenziata la estensione della viola da gamba bassa. Nella pagina accanto, una tela del Carpaccio, pittore veneziano del XV secolo, in cui sono raffigurati tre significativi strumenti antichi; il cromorno, il liuto e la viola da braccio.**

Lo strumento Fotografato è di proprietà della Civica scuola di Liuteria di Milano

FREDI MARCARINI

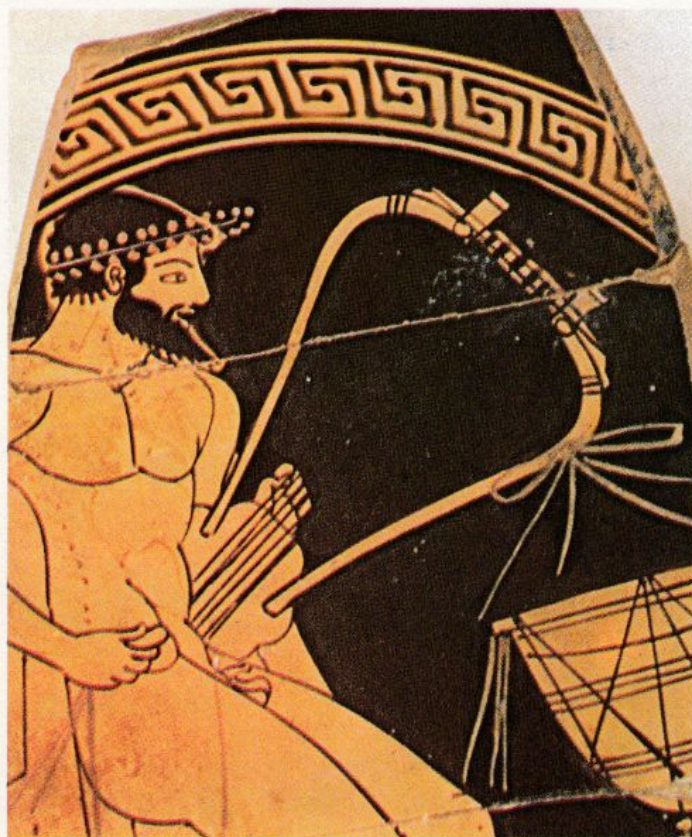
L'antichità

Gli strumenti dell'antichità sono generalmente considerati solo dal punto di vista teorico, anche perché, non esistendo sufficienti testimonianze sulla musica eseguita prima del Medio Evo, sarebbe difficile farne un uso qualsiasi.

L'Oriente

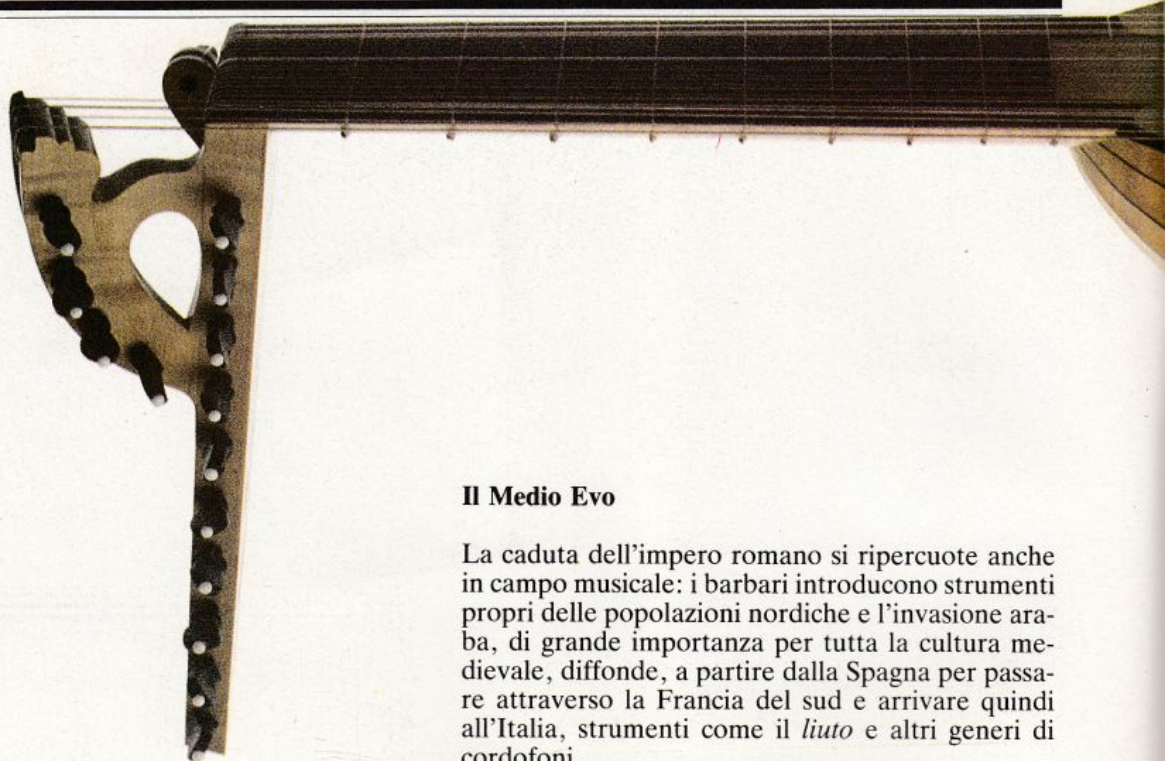
Comprendiamo le civiltà mesopotamiche e l'Egitto, le cui caratteristiche sono molto simili; grande diffusione hanno gli strumenti a percussione (idiofoni e membranofoni), assieme ai cordofoni e agli aerofoni.
Fra i primi troviamo i *cimbali,* sorta di piattini di metallo che venivano usati all'incirca come le moderne nacchere e avevano un suono molto squillante; il *sistro,* strumento delle sacerdotesse egiziane, formato da dischi metallici infilati su di una bacchetta e lasciati liberi di vibrare col moto di questa e ovviamente diversissimi tipi di *tamburi* e diversi generi di *campane.*
Per quanto riguarda gli strumenti a corde, famosi sono il *salterio* e l'*arpa* biblici, con i quali pare si dilettasse il re Salomone, di cui però non si conoscono esattamente forma e costruzione; in Egitto erano anche diffuse forme di *liuti,* che potremmo considerare vagamente affini alla moderna chitarra.
Fra gli aerofoni, infine, possiamo citare alcuni modelli di *flauti, trombe* e *clarinetti* (vale a dire strumenti ad ancia semplice e forse anche doppia).
All'Egitto, e precisamente a Otesibio di Alessandria, è attribuita l'invenzione dell'*organo,* che cominciò quindi a diffondersi in Oriente per passare poi a Roma. A quei tempi le occasioni principali per far musica erano le cerimonie religiose e le festività (banchetti, ricorrenze), che richiedevano un genere di musica spesso pomposo e/o vivace.

La Grecia

Erede della civiltà mediorientale, la penisola ellenica utilizza strumenti affini a quelli che abbiamo or ora descritto: a parte le percussioni, strumento nazionale è la *cetra,* con corde tese sopra un supporto che comprende anche una cassa di risonanza, suonata con il plettro o con le dita.
La cetra era considerata strumento caro ad Apollo, dio delle arti, ed era contrappostta all'*aulos,* strumento a fiato di origine orientale sacro invece a Bacco, dio del vino e quindi dell'esaltazione sfrenata e incontrollata. Di quest'ultimo non si conosce bene la struttura, ma pare che potesse essere suonato con una o con due ance oppure senza.

• Tipico vaso greco a figure rosse che presenta un suonatore di *lyra*; la musica aveva una importanza fondamentale nella vita spirituale dei greci antichi spessissmo citata da poeti e filosofi, di essa non c'è rimasta traccia scritta o notata; essendo perduti anche gli strumenti originari, l'unico documento iconografico è costituito dalle pitture. Sopra, una serie di tavole tratte da Il gabinetto armonico di Filippo Bonanni del 1722, in cui sono raffigurati suonatori di strumenti antichi occidentali e orientali.

FREDI MARCARINI

Roma

Roma si limitò in sostanza a prendere dai paesi conquistati gli strumenti ivi diffusi, quindi, a parte alcune forme di aerofoni di uso bellico quali la *tibia* o la *bucina,* non possiamo parlare di strumenti prettamente romani; questo perlomeno stando alle scarsissime notizie che ci sono giunte sulla musica a Roma.

Il Medio Evo

La caduta dell'impero romano si ripercuote anche in campo musicale: i barbari introducono strumenti propri delle popolazioni nordiche e l'invasione araba, di grande importanza per tutta la cultura medievale, diffonde, a partire dalla Spagna per passare attraverso la Francia del sud e arrivare quindi all'Italia, strumenti come il *liuto* e altri generi di cordofoni.
Nascono le canzoni trobadoriche e trovieriche accompagnate spessissimo appunto dal liuto o da una specie di violino primitivo chiamato *viella* o, ancora, da una sorta di antenata della chitarra e del mandolino denominata *ribeca.*
Non scompaiono, comunque, gli strumenti a fiato, utilizzati per celebrare festività, e accompagnare danze e, in generale, tutte le manifestazioni che si svolgono all'aperto.

• **Quattro antichi strumenti a fiato tratti dal volume di Virdung *Musica Getutch*. Lo Schalmey e la bombarda sono antenati della famiglia degli oboi; lo *Schwegel* e lo *Zwerchpfeiff di quella dei flauti*.**

Lo strumento Fotografato è di proprietà della Civica scuola di Liuteria di Milano

• Il liuto rinascimentale in una ricostruzione moderna: la foto evidenzia la forma ricurva del manico; il suono è ottenuto, come nella chitarra, pizzicando le corde. Alcune corde sono laterali rispetto alla tastiera e sono dette bordoni: loro compito è di fornire un basso uniforme non variabile.

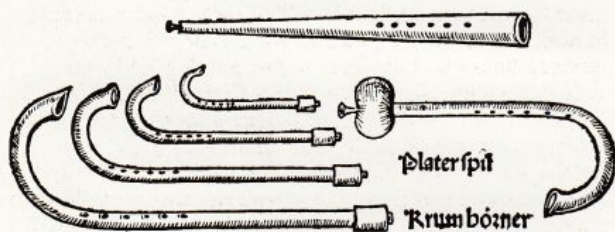
In questo periodo, infatti, si usa dividere gli strumenti in due classi: *bas,* "bassi", e *haut,* "alti", a seconda del tipo di emissione più o meno adatta ad ambienti chiusi o a spazi aperti.
Verso l'VIII secolo ricompare l'*organo,* sparito dalle regioni occidentali per rimanere esclusivo appannaggio della civiltà bizantina, nella quale era considerato lo strumento regale per eccellenza; proprio un monarca bizantino donò a un re franco un organo che sarà il capostipite della famiglia degli organi occidentali.
Già nel XIII-XIV secolo si cominciano ad avere organi piuttosto complessi, di piccole *(organi portativi)* o di grandi dimensioni.
Nel tardo Medio Evo compaiono anche le prime forme di strumento a tastiera e a corde, nate dall'applicazione di meccanismi che permettessero di pizzicare le corde tramite tasti a uno strumento esistente, il *salterio* — in origine suonato con le mani nude o con un plettro — inventando un nuovo tipo di strumento generalmente chiamato *spinetta.*

Il rinascimento

Il rinascimento raccoglie i frutti dei vari scambi effettuati in epoca medievale.
Questo periodo è certo fra i più ricchi e importanti

• Salterio turco tratto dal libro di Bonanni: il modello della tavola armonica con le corde tese da pizzicarsi, diverrà il prototipo per i successi strumenti a tastiera.

per la storia degli strumenti: numerosissimi, di forma spesso non ben definita e diversa da luogo a luogo, nel Medio Evo, a partire dal XVI secolo, cominciano a essere ordinati in serie definite e classificabili.
È il periodo delle grandi famiglie strumentali: per imitare la varietà di altezza delle voci umane, si costruiscono strumenti simili ma di "taglie" diverse, in modo da poter realizzare strumentalmente il perfetto impasto ottenibile vocalmente.
I musicisti che si riuniscono per diletto nelle corti rinascimentali possono così riprodurre perfettamente un madrigale di Arcadelt per soprano, contralto, tenore e basso con un consort, un gruppo di *viole da gamba* o di *viole da braccio* distinte a seconda dell'estensione in viola soprano, viola contralto, viola tenore e viola basso, oppure eseguire danze di qualche autore del nord Italia con un consort di *flauti dolci* o di *cornetti* uniti ai *tromboni* (considerati, questi ultimi, quasi la versione grave dei primi).
Ogni tipo di strumento ha generalmente nella sua famiglia quattro o cinque sottotipi con estensioni diverse, dalla più grave alla più acuta.
Accanto agli strumenti già citati troviamo anche famiglie di *liuti*, usati però più frequentemente a solo o come accompagnamento alla voce; troviamo inoltre l'*organo*, ormai divenuto uno strumento decisamente ecclesiastico e destinato ad accompagnare, introdurre e terminare le funzioni, da solo o come sostegno di voci o altri strumenti.
Anche gli altri strumenti a tastiera si evolvono, aumentando le loro possibilità e diffusione: dalla già citata spinetta medievale prendono origine il *clavicembalo* e altre forme simili quali il *virginale:* strumenti che originariamente svolgono funzione di accompagnamento o di abbellimento del canto

FREDI MARCARINI

Lo strumento Fotografato è di proprietà della Civica scuola di Liuteria di Milano

ma che in seguito, soprattutto fuori d'Italia, diverranno solisti e precursori, almeno dal punto di vista della letteratura a loro destinata, di altre tastiere a noi più note, come quella del pianoforte.
Simile al clavicembalo, ma diverso nel funzionamento è un altro strumento scomparso, il *clavicordo,* nel quale la corda, invece di essere pizzicata come avviene nel clavicembalo, è battuta da una tangente di metallo, con un tipo di meccanismo che ricorda maggiormente quello del pianoforte.

• Tutti gli strumenti di queste pagine appartengono al periodo rinascimentale e barocco: nella pagina accanto in alto, un clavicordo, strumento a tastriera simila al clavicembalo ma dalla voce molto più flebile; in basso, sulle due pagine, il cromorno, un fiato ad ancia doppia che nell'epoca barocca scomparirà; sempre i cromorni, diritti o a manico d'ombrello, sono raffigurati nell'incisione tratta da Musica Getutsch di Virdung; infine in questa pagina, due splendide teste scolpite sul manico di strumenti ad arco barocchi: quella a sinistra appartiene ad una viola d'amore, quella a sinistra ad una viola da gamba.

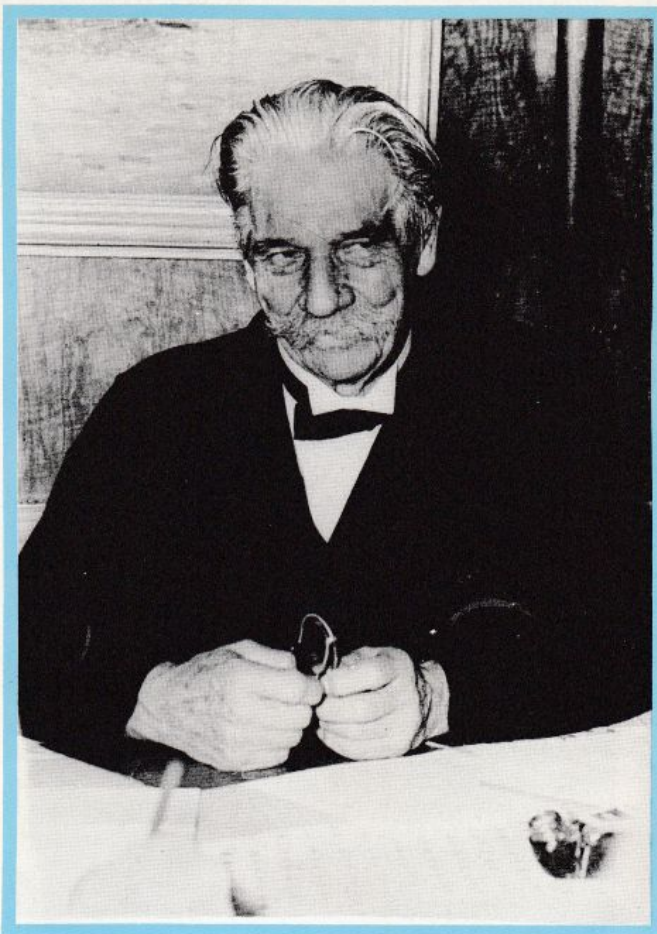
Il barocco

Con il barocco cominciamo a vedere un panorama organologico più simile a quello cui siamo oggi abituati: scompaiono gradatamente strumenti come il liuto, lasciando più spazio alla giovane *chitarra,* il *serpentone,* aerofono conico, versione bassa del cornetto, che per la sua voce potente poteva sostituire l'organo nel sostegno delle voci in chiesa.
Scompaiono poi tutti gli strumenti dal suono troppo "fisso", sul quale cioè non si poteva agire creando variazioni dinamiche di piano e forte, come il *cromorno,* il *rankett* e lo stesso cornetto.
Lo strumento principe di questa epoca sarà invece il *violino*; vale a dire la versione soprano della viola da braccio. Apprezzato appunto per le sue possibilità e per la sua vicinanza al tipo di espressività della voce umana, il violino avrà una grande diffusione, soppiantando in questo modo tutti gli strumenti soprani delle altre famiglie e trascinando nella sua orbita i fratelli maggiori cioè la *viola*, il *violoncello* e il *contrabbasso*.
Con l'affermarsi del violino possiamo dire di essere entrati nell'epoca moderna della storia degli strumenti: il nostro itinerario attraverso gli strumenti antichi o scomparsi deve perciò fermarsi.

• Il Settecento è la grande stagione del violino, soprattutto per merito della grande scuola italiana, prima di Corelli, poi di Tartini. Lo strumento qui sotto riprodotto è una ricostruzione secondo un modello dell'epoca; è caratteristica del violino barocco la corta tastiera, in legno chiaro invece che in ebano nero con cui è costruita oggi. La forma classica del violino, messa a punto in questo secolo, resisterà fino ad oggi.

Lo strumento Fotografato è di proprietà della Civica scuola di Liuteria di Milano

• Partitura autografa di Bach tratta dalle Sonate e Partite per violino solo. L'interesse per la musica antica è andato crescendo nel corso degli ultimi decenni, ed ha riportato l'attenzione sullo studio delle partiture originali per ritrovare in esse la prassi esecutiva dell'epoca. A destra Albert Schweitzer prima di dedicarsi alla organizzazione degli ospedali in Africa, eseguì all'organo tutto il repertorio bachiano, e incise numerosi dischi.

FREDI MARCARINI

La struttura musicale

La sinfonia

• **Alessandro Scarlatti, compositore napoletano e padre di Domenico uno dei musicisti festeggiati in questo Anno Europeo della Musica; Scarlatti è stato uno dei primi codificatori della forma sinfonica.**

Genere decisamente classico, la sinfonia è ancora la grande protagonista della vita concertistica dei nostri giorni; chi non ha sentito, almeno una volta, il tema della *Nona Sinfonia* di Beethoven o il celeberrimo inizio della *Quinta?*
Questa forma, dunque, destinata alla grande orchestra, gode ancora del favore del pubblico, che riempie le sale dove si tengono concerti che la prevedono nel programma.
La sinfonia per eccellenza è quella ottocentesca ma, come abbiamo visto in altri casi, l'origine del genere è più remoto; prima di esaminare la struttura di questa composizione cerchiamo quindi di tracciarne una breve storia.

Storia della sinfonia: le origini

Come era avvenuto per il concerto, anche per questo genere dobbiamo rifarci al tardo rinascimento constatando pure in questo caso che all'inizio il termine ha un significato piuttosto generico.
"Sinfonia" è una parola di derivazione greca, che reca in sé il significato di "suonare assieme" e che, nella trattatistica classica, aveva assunto anche quello di consonanza; all'inizio, dunque, si parlava di sinfonia quando si voleva descrivere una composizione in cui diversi strumenti si mescolavano in modo piacevole all'orecchio, producendo "dolcissime consonanze".
Il termine veniva applicato a musiche strumentali, ma senza che queste avessero caratteristiche particolari o strettamente legate a esso; a volte era impiegato per indicare il brano introduttivo a spettacoli in musica o semplicemente ad altre composizioni generalmente cantate, ma in tutti i casi il suo significato specifico era molto generico.
Vari anche gli strumenti che apparivano nell'organico: a seconda del luogo di composizione e della destinazione era possibile trovare strumenti a corde (liuti vari, clavicembali, archi), strumenti a corde mescolati con fiati oppure soli fiati.
È noto il largo impiego di fiati nella musica strumentale di ambiente veneziano: naturalmente anche le sinfonie composte in questa zona saranno più probabilmente eseguite da fiati (cornetti, tromboni).

I compositori che si occupano di questo genere tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo sono Giovanni Gabrieli, Ludovico Grossi da Viadana, Biagio Marini, Adriano Banchieri, Salomone Rossi, Claudio Monteverdi (che utilizza questa forma come introduzione o interludio a composizioni vocali) e altri.

Dalla metà del XVII secolo, però il termine viene "ufficialmente" adottato per indicare i brani introduttivi a melodrammi, oratori, cantate sacre e profane; in questa veste la sinfonia comincia a darsi una fisionomia più precisa, sia dal punto di vista formale sia dal punto di vista dell'organico destinato a eseguirla.

Gli strumenti utilizzati erano naturalmente quelli che poi avrebbero eseguito l'opera o la cantata: violini, viole, violoncelli, contrabbassi e il clavicembalo che realizzava il basso continuo; in qualche caso abbiamo anche l'intervento di flauti.

Per quanto riguarda la forma, in Italia si tende a strutturare la sinfonia secondo uno schema tripartito, che si fissa verso la fine del Seicento specialmente nelle opere di Alessandro Scarlatti.

La sinfonia che apre le opere di Scarlatti, e che verrà poi considerata la forma classica della sinfonia all'italiana, o *ouverture* all'italiana, è composta da un movimento allegro, seguito da un adagio e quindi ancora da un allegro; schematicamente:

I: allegro
II: adagio
III: allegro

Questo tipo di *ouverture* differisce da quella adottata come introduzione alle opere francesi, cioè l'*ouverture* alla francese, formalmente determinata alla fine del XVII secolo da Jean-Baptiste Lully, compositore di origine fiorentina emigrato giovanissimo in Francia, e talmente ben integrato negli usi della sua nuova patria da essere considerato l'inventore del melodramma francese.

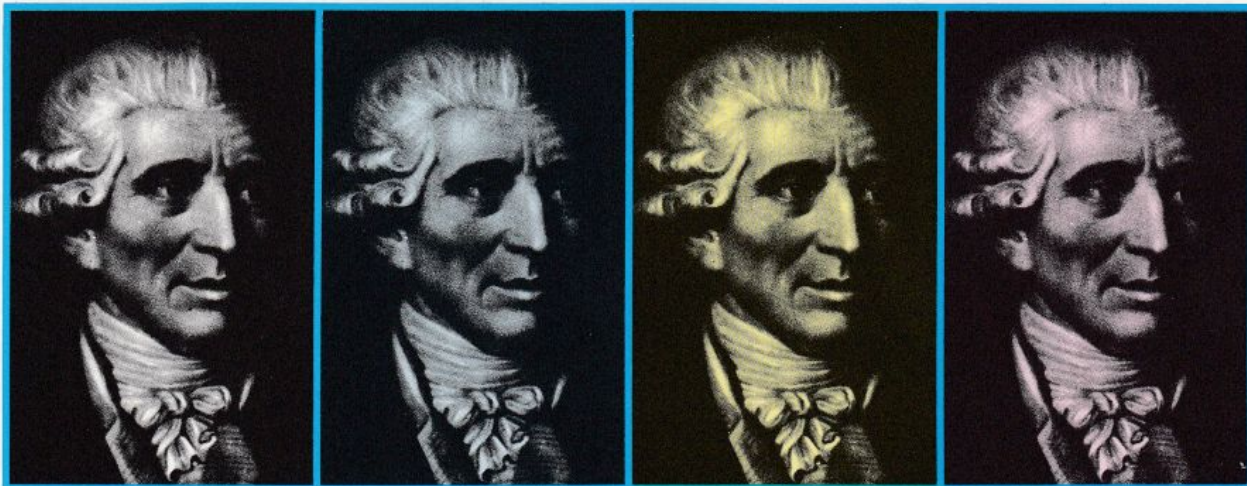
L'*ouverture* o sinfonia di Lully comporta due sezio-

• Franz Schubert, autore di 9 splendide sinfonie molto frequenti nelle sale da concerto anche ai giorni nostri. In alto, un corteo di musicisti in piazza S. Marco in un dipinto di Carpaccio.

ni: la prima grave e solenne nell'andamento, la seconda vivace e spesso in stile fugato; alla fine della seconda sezione si ripete generalmente la prima sezione integralmente o in maniera abbreviata, in modo da ottenere uno schema di struttura:

A B a

A questo punto risulterà molto evidente lo schema di videopagina 1 dove possiamo confrontare i due tipi fondamentali di sinfonia.
A parte quella che introduceva le opere, abbiamo altri tipi di sinfonia, sempre con funzione di apertura; in particolare quella, molto diffusa in Germania, che funge da brano di inizio di *suites* strumentali.

Il periodo classico
Il periodo aureo della sinfonia inizia alla fine del Settecento: da questo momento essa comincia a essere eseguita indipendentemente da altri generi e ad acquistare una dignità propria nelle esecuzioni concertistiche (se così si possono chiamare le occasioni musicali pubbliche di quel periodo).
Non si può identificare con sicurezza in un solo compositore o in una sola scuola il punto d'origine della sinfonia moderna, ma sicuramente uno dei centri di maggiore importanza per lo sviluppo del genere può essere individuato nella cosiddetta Scuola di Mannheim, già citata, che faceva capo a Jan Stamitz, pur senza dimenticare l'importanza di apporti italiani come quelli di Antonio Vivaldi e di molti altri compositori di musica strumentale.
Ricordiamo per inciso che la Scuola di Mannheim è anche famosa per le sperimentazioni degli strumenti a fiato, i quali nell'orchestra di stampo italiano avevano generalmente scarso spazio.
La sinfonia della fine del Settecento è una composizione assolutamente autonoma, organizzata secondo moduli precisi e che si sta avviando ad acquistare un linguaggio particolare.
Infatti, in un tipo di composizione in cui nessuno strumento predomina costantemente sugli altri e in cui si ha a che fare con una gran massa di esecutori, i problemi di scrittura sono piuttosto importanti: occorre saper dosare esattamente i timbri strumentali scegliendoli a seconda degli effetti che si vogliono ottenere; occorre adottare modelli di composizione che facciano risaltare gli effetti desiderati, eccetera.
La sinfonia comunque affascina i compositori del periodo preromantico e romantico; al seguito della Scuola di Mannheim, che aveva gettato le basi del genere, i musicisti sperimentano nuove soluzioni, sfruttando gli schemi stabiliti.
È questo il caso di Joseph Haydn, che durante la sua lunga carriera compose ben 104 sinfonie; qualcuno lo accusa di aver ripetuto per 104 volte la stessa sinfonia ma bisogna ricordare che l'importanza di questo musicista, a parte la profonda bellezza di alcuni suoi brani, sta nell'aver sperimentato, in tutte le sue possibilità, lo schema sinfonico nato a Mannheim, portandolo alla sua forma più compiuta e spesso servendosene anche per esperimenti nel campo della ricerca sui timbri.
Haydn anticipa l'opera di un altro sinfonista, meno prolifico in questo genere anche se probabilmente

• Un ritratto multiplo di Hajdn "con variazioni". Il maestro viennese fu il più prolifico compositore di sinfonie.

• Una silouhette del direttore d'orchestra e compositore Gustav Mahler. Il musicista austriaco è stato con le sue dieci sinfonie (ma dell'ultima solo un tempo è compiuto) l'ultimo grande cultore di questo genere musicale. Nelle sue sinfonie, Mahler impiega organici spesso imponenti, con voci soliste, coro e una massa orchestrale nutritissima.

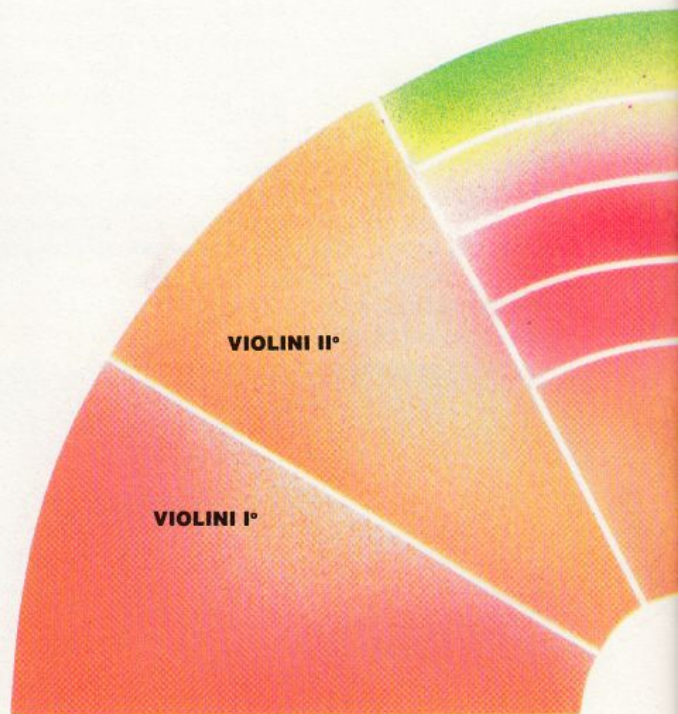
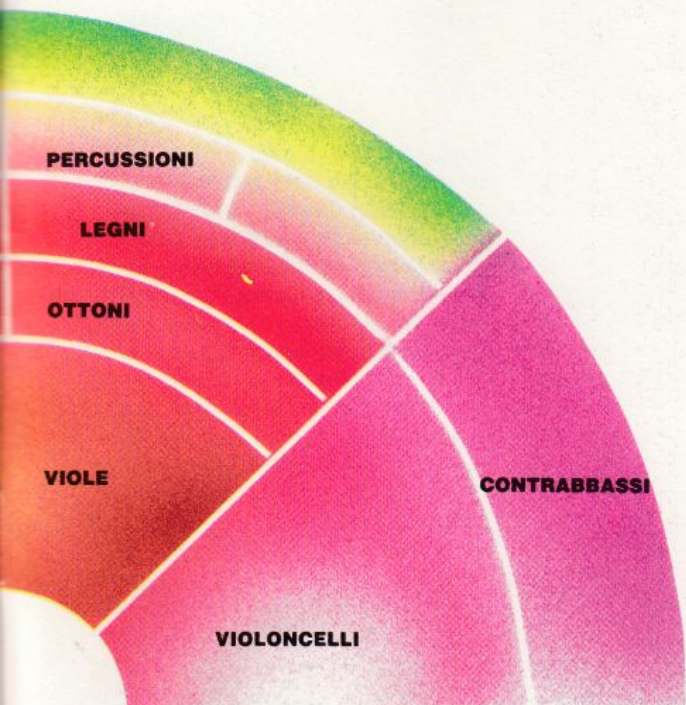
di maggior peso nella storia della musica: Wolfgang Amadeus Mozart.
Mozart compose 57 sinfonie, quindi circa la metà di Haydn; dimostra tuttavia in esse di essere, in un certo senso, più moderno e di aver già, in parte, superato i modelli di Mannheim, anticipando quasi la tensione che si presenterà poi nelle sinfonie di Beethoven.
È Ludwing Van Beethoven, infatti, il sinfonista per eccellenza del periodo aureo del genere. Con questo compositore si arriva alla definizione di un linguaggio sinfonico che tiene conto dei diversi piani sonori individuabili nell'orchestra (ad esempio le parti di primo piano formate dai violini, quelle di risonanza più lontana quali i corni eccetera).
Come accade anche per le sonate di questo compositore, la sinfonia acuisce i propri contrasti interni e accentua le tensioni formali, uscendo dall'equilibrio che la caratterizzava nelle prime produzioni di Haydn; in questo modo sono poste le basi per il sinfonismo romantico, che attingerà largamente al modello beethoveniano.
Durante tutto l'Ottocento la sinfonia si amplia nelle strutture, nella durata, nell'organico; attraverso l'opera di compositori come Schubert, Schumann, Mendelssohn e quindi Brahms, si arriva alle costruzioni ponderose e monumentali di Bruckner e di Mahler.

La sinfonia di questi ultimi, pur rimanendo formalmente legata al modello classico e beethoveniano, allarga a dismisura le sezioni di sviluppo e potenzia l'orchestra che ancora ai primi del secolo era poco più di quello che oggi consideriamo un'orchestra da camera.
La tendenza ad ampliare e a "gonfiare" le strutture ottenendo quindi effetti centrati principalmente sulla potenza sonora è ben rappresentata dalla prima sinfonia di Mahler, *Il Titano*.
Per esemplificare meglio il cambiamento operatosi nel corso di un secolo, ecco a confronto due organici orchestrali, uno di fine Settecento e uno di fine Ottocento.
Un'orchestra classica tipica era generalmente composta da:

8 VIOLINI PRIMI
6 VIOLINI SECONDI
4 VIOLE
4 VIOLONCELLI
4 CONTRABBASSI
1 FLAUTO
2 OBOI
2 CLARINETTI
2 FAGOTTI
2 CORNI

L'orchestra moderna, erede di quella tardo ottocentesca comprende:

12 VIOLINI PRIMI
10 VIOLINI SECONDI
8 VIOLE
6 VIOLONCELLI
5 CONTRABBASSI
1 OTTAVINO
2 FLAUTI
2 OBOI
1 CORNO INGLESE
2 CLARINETTI
1 CLARINETTO BASSO
2 FAGOTTI
1 CONTROFAGOTTO
4 CORNI
3 TROMBE
3 TROMBONI
1 BASSOTUBA
— PERCUSSIONI varie fra le quali sono generalmente costanti i TIMPANI.

• Schema di disposizione di una moderna orchestra sinfonica; nel corso dei secoli, gli organici orchestrali sono andati via via crescendo su di uno schema che è rimasto sostanzialmente immutato, con gli archi disposti a semicerchio e i fiati di fronte. Con l'aumentare del numero dei musicisti da coordinare, si è delineata la figura del direttore d'orchestra, che nel gruppo barocco, era sostituito dal primo violino il quale, spalle al pubblico, dava gli attacchi; da qui la denominazione di "violino di spalla" che resta tuttora a designare il primo violino dell'orchestra.

Come si vede, la differenza, sia in termini di numero sia in termini di qualità di strumenti usati, è notevole e la sinfonia è certo il genere che più ha contribuito a questo cambiamento.
A questo punto si può dire che la sinfonia classica abbia raggiunto il massimo della sua evoluzione: a parte alcune riprese effettuate dai rappresentanti delle cosiddette "scuole nazionali", la sinfonia viene toccata spesso solo marginalmente dai compositori del nostro secolo.
In determinati casi il termine viene usato nella sua accezione primitiva, quella di composizione per gruppo strumentale, mentre alcuni musicisti "saltano" la parte romantica dell'evoluzione sinfonica per rifarsi direttamente alla sinfonia tardo settecentesca, destinando a volte le loro composizioni all'esecuzione cameristica, in una ricerca di "determinazione formale" che la musica contemporanea non offre.

• Luciano Beriò, compositore contemporaneo, ha scritto una delle più geniali sinfonie del nostro tempo.

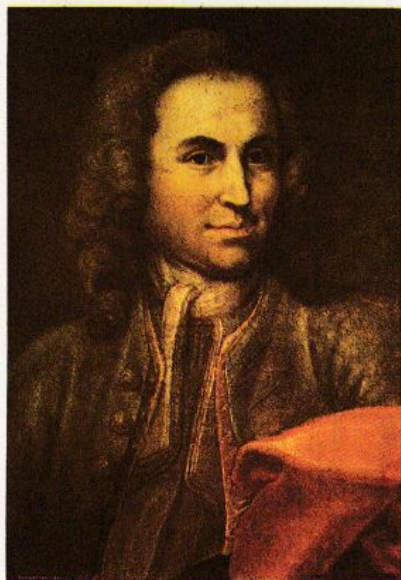
Le strutture classiche

La sinfonia classica si presenta strutturata secondo uno schema ben definito; generalmente la si trova divisa in quattro movimenti.
Il primo è solitamente un allegro, che segue il modello della forma-sonata; il secondo, per contrasto, è un adagio strutturato in quella che viene detta forma di *lied,* vale a dire un'alternanza di sezioni a schema A B A.
Il terzo tempo può essere un minuetto o uno scherzo e assumere la forma di rondò; il quarto tempo, infine, è di andamento vivace e si presenta anch'esso come un rondò.
A seguito di "sperimentazioni" come quella di Beethoven nella *Nona Sinfonia,* alcuni compositori hanno introdotto il coro quale parte integrante dell'organico sinfonico, generalmente nell'ultimo tempo; questo avviene per Mendelssohn, che usa il coro nell'ultimo tempo della seconda sinfonia, chiamata *Lobgesang,* cioè canto di lode.
Mahler adotterà il coro in numerose sinfonie, dimostrando il suo interesse per l'impasto di grandi sonorità orchestrali e grandi sonorità vocali che abbiamo già visto in precedenza essere fondamentale nelle sue composizioni.

Il lessico musicale

C

Cantata

Forma da camera per solista o solisti affine per strutture all'opera ma di dimensioni ridotte; può essere sacra e profana e si presenta come un'alternanza di arie, recitativi e brani strumentali. -
Nata nella metà del XVII secolo, la cantata ha grandissima diffusione fino a tutto il XVIII, passando anche all'estero.
Fra le più importanti ricordiamo le cantate di Scarlatti e l'enorme numero di cantate sacre e profane di Bach.

• **Johann Sebastian Bach scrisse oltre 300 tra cantate sacre e profane. A destra un consort di violinisti (da braccio e da gamba) in un affresco del Veronese a Villa Maser; sopra, la raffigurazione dei cimbali antichi tratti dal testo di Bonanni *Gabinetto armonico*.**

Cimbali

Strumenti idiofoni a percussione; di forma piana o concava, venivano usati generalmente in coppia e davano un suono squillante. Diffusi ai tempi dei greci e dei romani sono da considerarsi gli antenati dei moderni piatti.

Corale luterano

Forma di canto religioso sviluppatasi nei paesi tedeschi dopo la riforma di Lutero. Si trattava in origine di brevi e semplici melodie con testo tedesco, sillabiche e monodiche, spesso di derivazione popolare o religiosa. In seguito si incominciò ad armonizzare a quattro parti queste melodie, defiinendo la forma oggi classica del corale.
Sulla base delle melodie orignali del corale nacquero diversissime forme, tutte basate sulla variazione come ad esempio il *preludio corale* e il *corale figurato*.

Consort

Termine inglese che indica un piccolo gruppo strumentale o vocale. Usato in genere per indicare gruppi che si occupano di musica antica, viene spesso utilizzato anche per indicare formazioni omogenee al loro interno (si parla per esempio di consort di flauti o di viole).

Cornetto

Strumento aerofono diffuso nel periodo rinascimentale. La sua voce ricorda quella della tromba, ma il timbro è più dolce a causa del materiale con cui è costruito, cioè legno ricoperto di pelle; può essere diritto o ricurvo e nella sua versione "bassa" viene chiamato serpentone.

• Un cornetto rinascimentale, in alto, e qui sopra la versione bassa dello stesso strumento detta serpentone. A piede di pagina, una intavolatura tedesca della fine del Cinquecento; l'intavolatura era un sistema di notazione per il liuto, molto in voga nel XVI e XVII secolo.

D

"Dilettante"

Ovviamente questo non è un termine appartenente al lessico musicale, ma abbiamo deciso di darne una spiegazione per chiarire il senso nel quale vogliamo utilizzarlo.
Nell'uso comune la parola dilettante contiene connotazioni piuttosto dispregiative: dilettante è colui che svolge una certa azione o un certo compito per proprio piacere e, per questo, lo fa senza troppo impegno e professionalità, in modo approssimativo.
Se però andiamo a guardare il senso che, storicamente, il termine ha avuto in epoche diverse, ci accorgiamo che grandi poeti e, nel nostro caso, compositori si qualificavano come dilettanti; la maggior parte delle volte si trattava di nobili che, liberi da impegni di lavoro, si dedicavano interamente a una loro passione particolare, raggiungendo livelli altissimi proprio in virtù di questa disponibilità di tempo e risorse.
Il fenomeno è particolarmente diffuso in epoca rinascimentale, il periodo dei grandi mecenati, durante il quale la musica e le arti occupavano una parte primaria nella giornata di un nobile "illuminato"; più tardi, col barocco, questi tenderà a farsi spettatore più che attore, lasciando a specialisti delle varie arti il compito di "dilettarlo" con le loro capacità.

L

Liuto

Strumento della famiglia dei cordofoni, diffusosi in Europa con le invasioni arabe del Medio Evo attraverso la Spagna e la Francia.
Inizialmente utilizzato in funzione di accompagnamento, fu oggetto, dalla fine del XV secolo in poi, dell'interesse di vari compositori, che scrissero dei brani appositamente per esso.
Il liuto mantiene una posizione da privilegio per tutto il XVI secolo sia come strumento d'accompagnamento sia come solista, ma già dall'inizio del Seicento comincia a essere soppiantato da strumenti simili con funzioni di solo accompagnamento.
Nel Settecento cade praticamente in disuso, anche se Bach gli dedica una *suite*.
Il liuto classico ha generalmente sei corde ed è a forma di mandorla, con il fondo molto bombato e

la parte superiore del manico ricurva all'indietro; la tecnica usata per suonarlo è simile a quella adottata per la chitarra classica.

Madrigale

Sotto il nome di madrigale sono riunite due diverse forme fiorite di periodi diversi: la prima è del Trecento e fu adottata dai musicisti della corrente italiana detta Ars Nova, caratterizzata dall'uso di due o tre parti pensate per le voci ma eseguibili anche strumentalmente; la stessa musica veniva adottata per più strofe di testo, inframmezzate da un ritornello.
La seconda si diffonde invece in periodo rinascimentale e nasce come genere prettamente vocale; la sua forma classica prevede la presenza di cinque voci con testo non strofico.
Il madrigale rinascimentale è la forma profana per eccellenza del periodo, contrapposta a quella sacra rappresentata dal mottetto: diffuso in ambienti di corte, esso veniva generalmente eseguito da gruppi di nobili dilettanti.

• Un altro esempio di intavolatura per liuto, della metà del Cinquecento. Al liuto, Bach dedicò quattro Suites, tuttora molto eseguite.

Oratorio

Forma sacra diffusasi all'inizio del Seicento, può essere considerata il corrispettivo del melodramma in campo religioso; pur non prevedendo messe in scena è infatti strutturato più o meno come un'opera, con alternanza di arie, recitativi, cori e brani strumentali.
La sua origine è italiana, ma ben presto esso verrà esportato in Germania dove la sensibilità luterana lo troverà molto consono alle proprie esigenze musicali: i vari tipi di "passioni" che troviamo a partire dal 1600 sono in realtà forme miste di oratorio e cantata.
Fra i compositori di oratori ricordiamo Carissimi e Rossi in Italia e l'immancabile Bach in Germania.
Vi sarà una ripresa dell'oratorio nell'Ottocento a seguito degli studi sull'epoca barocca soprattutto da parte di Mendelssohn.

Plettro

Serve per pizzicare le corde della chitarra e di altri strumenti simili; si tratta di una foglia, oggi di plastica, di piccole dimensioni, e viene usato soprattutto per la chitarre elettrica e per la chitarra ritmica e folk. È chiamato anche penna.

Sistro

Strumento della famiglia degli idiofoni, è costituito da un supporto nel quale sono infilati anelli o sbarrette metalliche lasciate libere di vibrare.
Noto fin dall'epoca egiziana, era usato nelle celebrazioni della dea Iside. Tuttora lo troviamo, in diverse forme, presso popolazioni asiatiche.

Suite

Raccolta di danze, è una forma tipica del periodo barocco; nasce verso l'inizio del XVII secolo, con precedenti anche nel XVI e perde gradualmente la sua funzione pratica (di accompagnamento alla danza vera e propria) per divenire una raccolta di brani strumentali priva di qualsiasi finalità pratica. La tipica forma di suite comprende alcune danze pressoché costanti più altre *optionals*: fisse sono l'*allemanda,* la *corrente,* la *sarabanda* e la *giga,* variabili il *minuetto,* la *bourrée* e un *preludio* iniziale. Scrivono *suites* Couperin, Bach, Haendel e la maggior parte dei compositori barocca.

Parliamo di musica

Musica per addetti ai lavori

In uno dei numeri precedenti abbiamo toccato il problema della musica funzionale, che si definisce in rapporto alla sua destinazione extramusicale; senza arrivare a livelli estremi — quali ad esempio le colonne sonore dei film — nei quali la musica perde la sua autonomia anche formale legandosi in modo totale al "supporto" esterno, si può definire "musica funzionale" la maggior parte delle composizioni di ogni epoca.

Esiste però anche un tipo di musica che non è classificabile sotto quest'etichetta e la cui diffusione è piuttosto limitata: essa è stata definita, per un certo periodo, "musica reservata", vale a dire musica per pochi adepti, per addetti ai lavori; musica esclusivamente per musicisti, insomma.

Questa categoria della composizione è stata adottata in epoche e periodi diversissimi: senza andare troppo indietro nel tempo ricordiamo i musicisti da cui abbiamo tratto la definizione sopraenunciata, cioè i compositori fiamminghi del XV secolo.

Per questi "virtuosi della composizione" la bellezza e il valore di un brano stavano in buona parte nella sua complessità strutturale: più una messa o un mottetto erano involuti, complicati da mille giochi musicali e matematici più erano apprezzati e più in alto saliva la stima per il musicista che aveva avuto l'abilità di inventarli.

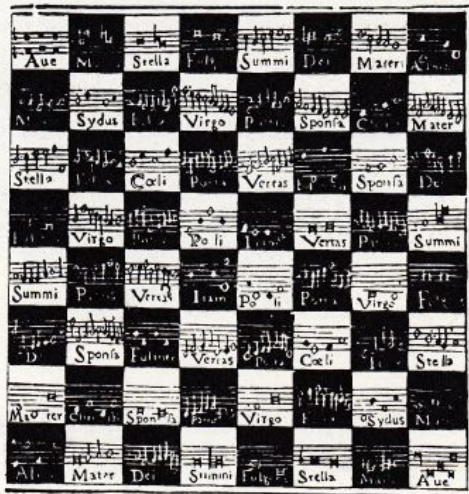
Evidentemente però un profano non avrebbe mai potuto apprezzare la maestria che stava dietro a costruzioni di questo genere: la mancanza di un fine extramusicale che rendesse comprensibile e fruibile buona parte delle composizioni fiamminghe rendeva perciò codesta musica esoterica, "reservata", appunto. Quest'ultima non è però il solo esempio di musica "fine a se stessa": la tendenza di cui stiamo parlando è evidentissima nell'opera di uno dei maggiori musicisti di tutti i tempi, Johann Sebastian Bach.

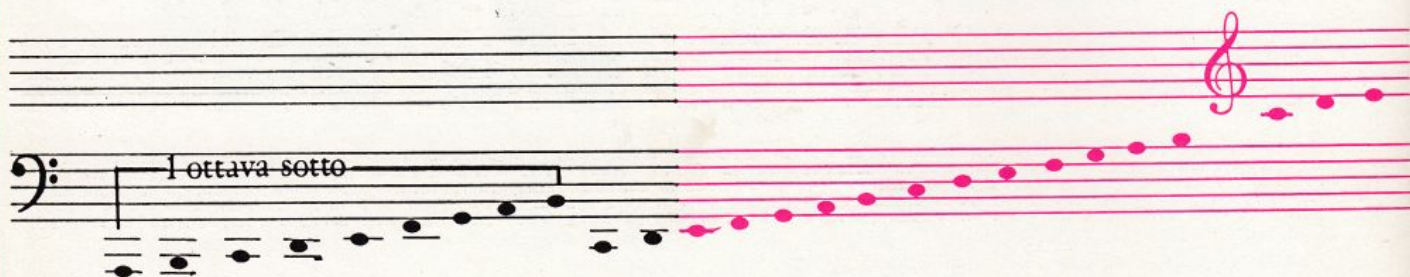
La sua *Arte della fuga* non è musica godibile, né facile all'ascolto: non concede nessuna piacevolezza all'orecchio dell'ascoltatore non preparato, ma lo obbliga a seguire i suoi processi interni e ad apprezzare la sua costruzione formale. È in un certo modo sbagliato cercare una funzione, un uso di queste musiche: perché esse recano in sé la loro ragion d'essere.

Un altro esempio di musica speculativa (che costringe cioè alla riflessione "pura") molto più vicina a noi, almeno come periodo di sviluppo, è la corrente jazz degli anni cinquanta chiamata Cool Jazz, raffinatissimo ed esoterico genere musicale che, soprattutto nell'ultimo periodo, si avvicinava molto alla musica atonale di stampo europeo.

Può dunque la musica essere composta per se stessa o, in ogni caso, deve essere fatta per essere ascoltata?

Nell'atto stesso di creare, esprimere e fissare qualcosa — immagini, sensazioni o suoni — è insita la volontà da parte dell'individuo, di rendere "pubblico" il risultato; ciò che può cambiare è il tipo di persone a cui riferire.

Quindi nelle composizioni quattrocentesche, dove le note assumevano sfumature e valori praticamente incalcolabili, così come in certe correnti jazzistiche, è sempre un pubblico, più o meno vasto, più o meno colto, che deve accettare o rifiutare il prodotto di uomini che in tutti i casi hanno avuto il coraggio di segnare nuovi percorsi rompendo, spesso e volentieri, in modo violento con il passato.

• **Un canone enigmatico rinascimentale. I compositori del '400 e '500 ricorrevano spesso ad artifici geometrici e matematici che nascondevano la soluzione di problemi musicali; il canone presentato è a forma di scacchiera.**

Gli strumenti della musica

La chitarra

La palma di strumento più diffuso della nostra epoca spetta certamente alla chitarra. Altri strumenti sono molto diffusi: il pianoforte, che ci è arrivato carico di storia dal secolo scorso; la batteia, che segna il rinato interesse per il ritmo e per il "rumore" nella nostra cultura; ma nessuno gode però della popolarità raggiunta dalla chitarra, divenuta il simbolo dello stare insieme e del fare musica per puro piacere.

L'uso che ne viene fatto in generi musicali diversissimi ha portato alla distinzione di tipi e di modi di suonarla assai differenti che ora cercheremo di definire e descrivere.

Le strutture

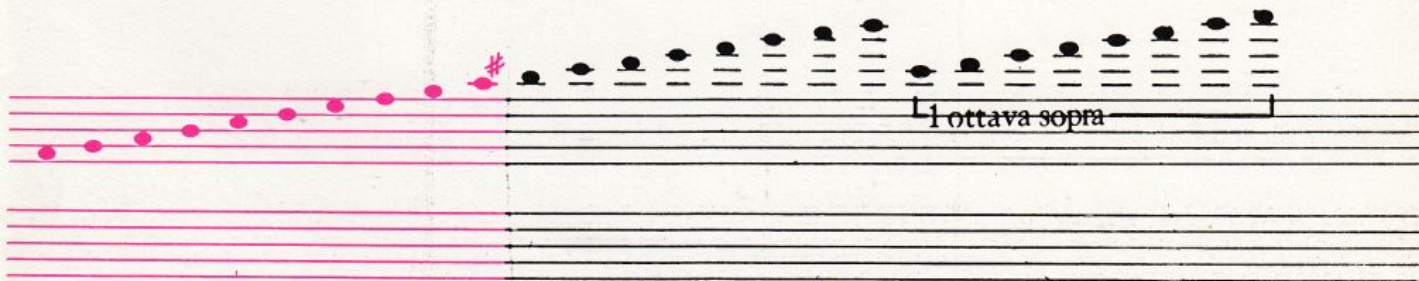
La chitarra è, in tutte le sue forme, uno strumento della specie dei cordofoni; il suono viene cioè prodotto da corde pizzicate dalle dita dell'esecutore o da un plettro.

Le chitarre oggi in uso possono essere divise — a seconda del modo di costruzione e dell'utilizzo, diversissimi — in due grandi gruppi:

1. CHITARRE AMPLIFICATE NATURALMENTE
2. CHITARRE AMPLIFICATE ELETTRICAMENTE

1. In questo primo gruppo possiamo riunire le chitarre derivate dal modello antico, utilizzate sia nella musica classica sia nella musica leggera. Queste ultime, amplificate naturalmente, vengono in generale definitie acustiche (contrapponendole a quelle elettriche).

La chitarra amplificata naturalmente è composta da una cassa di risonanza in legno, sagomata secondo la tipica forma che può vagamente ricordare un tronco femminile; da una tavola superiore (il piano armonico) con un foro centrale di risonanza unita ad un fondo piatto da fasce che corrono tutt'attorno alla cassa; da un manico che termina con una tavoletta (cavigliere) nella quale sono infisse esternamente le caviglie. Dalle caviglie partono le corde, in numero di sei nella chitarra classica ma raddoppiate in modo da avere sei coppie in un tipo di chitarra folk detta appunto "a dodici corde", che terminano nel ponticello, passando sopra il foro di risonanza.

• **Una chitarra di liuteria italiana dell'Ottocento; in basso l'estensione normale di una chitarra acustica.**

La chitarra detta folk sia a sei che a dodici corde è caratterizzata da una cassa armonica più grossa e da una strozzatura centrale meno accentuata; il manico inoltre è notevolmente più stretto, oltre che leggermente bombato nella parte superiore, per favorire la composizione degli accordi e avere un suono più omogeno.

La chitarra classica monta corde di nylon (anticamente erano di budello o di seta), più morbide e duttili, mentre quella folk utilizza corde di metallo che producono un suono più potente; data anche la consistenza del materiale, oltre alle differenze stilistiche, la chitarra classica viene suonata direttamente dalle dita dell'esecutore — il che consente lo svilupparsi di una tecnica più raffinata — mentre quella folk prevede generalmente l'uso del plettro (o penna).

Le sei corde sono accordate sulle note:

MI LA RE SOL SI MI

a partire dalla corda più grossa che ovviamente determina il suono più grave; a seconda delle esigenze del momento l'accordatura può cambiare sia di una corda (per esempio la nota più grave viene abbassata a Re) sia di più corde o addirittura di tutte.

2. Le chitarre amplificate elettricamente, familiarmente chiamate chitarre elettriche, sono le dirette discendenti della chitarra folk: nascono infatti dall'"elettrificazione" di una di queste chitarre.

Il principio fondamentale che permette l'amplificazione elettrica è infatti strettamente connesso alla presenza delle corde di metallo: alcune calamite — dette *pick up* — captano la vibrazione delle corde che viene trasmessa agli amplificatori i quali, tramite le casse acustiche, provvedono a diffonderla.

Oltre alla chitarra elettrica con estensione simile a quella della chitarra acustica esiste un tipo di chitarra detta *chitarra basso* con estensione più grave, che svolge nei complessi rock e nei gruppi jazz la stessa funzione che potrebbe assumere un contrabbasso. Come quest'ultimo, appunto, è a quattro corde (molto più grosse di quelle della chitarra elettrica) tuttavia ha il vantaggio di essere meno ingombrante e soprattutto di avere, come la chitarra, i tasti sul manico il che semplifica notevol-

• **Il confronto tra due tipi di chitarre: a sinistra la chitarra acustica suonata dal musicista brasiliano Gilberto Gil; qui sopra Bob Dylan suona una chitarra elettrica. L'impiego delle due chitarre identifica anche la diversità dei generi musicali: lo stile melodico sudamericano per Gil e il rock di Dylan.**

mente la produzione dei suoni, oltre a rendere possibile una gamma di effetti realizzabili solo con questo strumento.

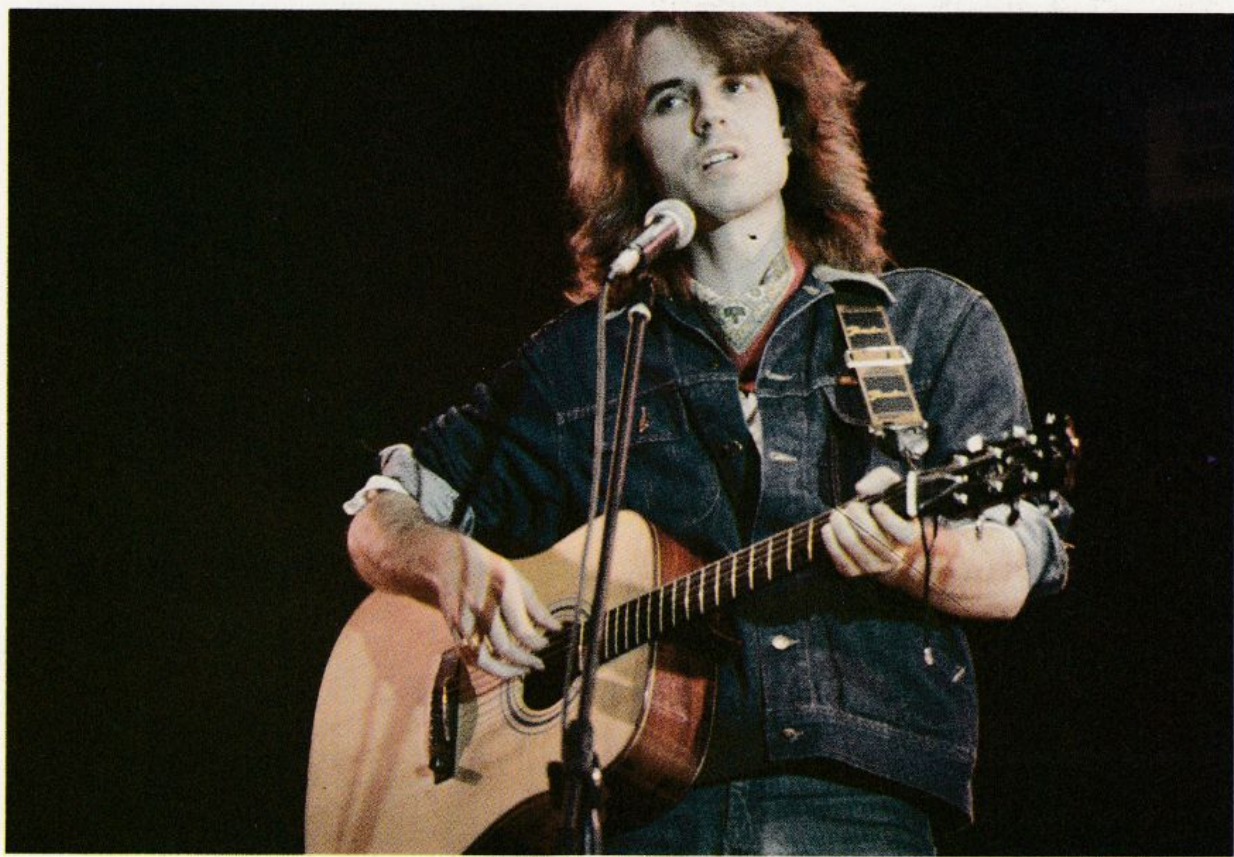
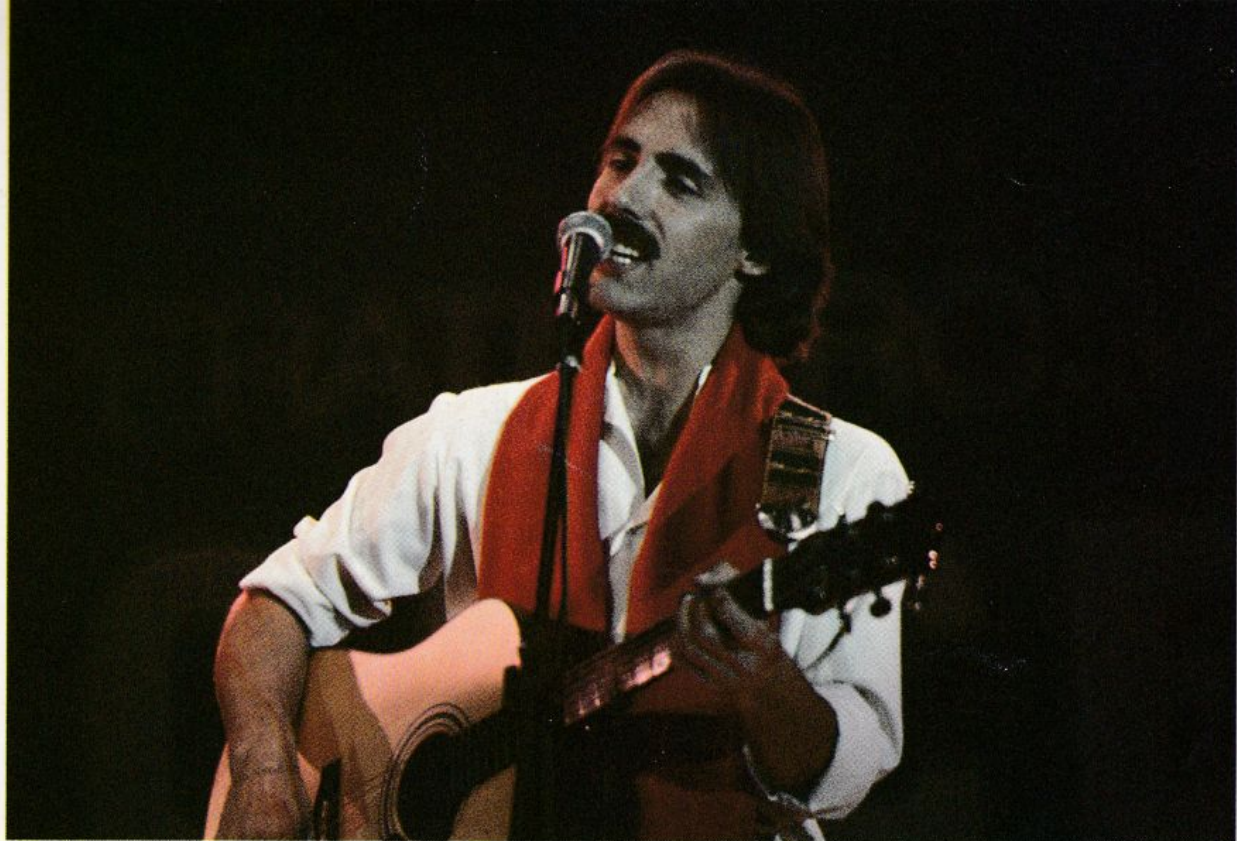
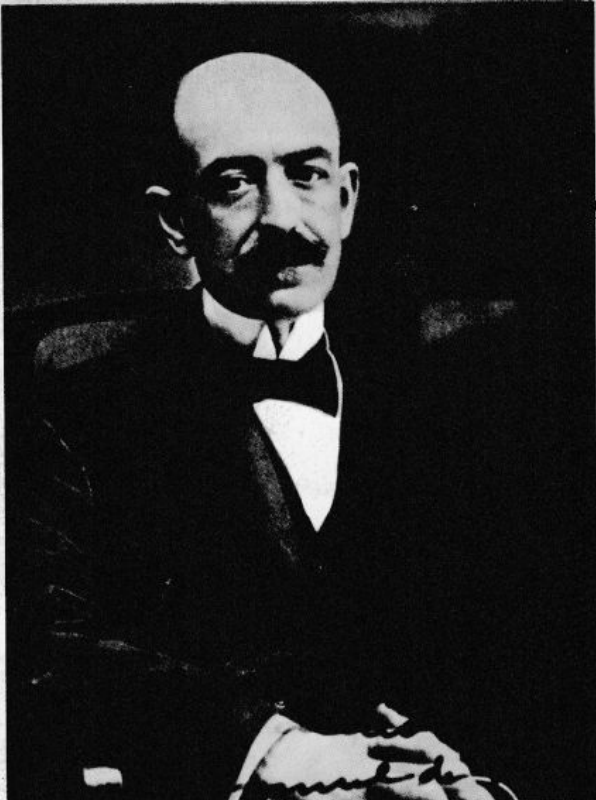
È doveroso ricordare che esistono poi moltissimi "ibridi" come per esempio chitarre basso acustiche o chitarre basso senza tasti che, in ogni caso, sono pezzi normalmente non prodotti in serie.

Storia della chitarra

Tralasciando tutti gli strumenti più antichi di forma simile, rapportabili troppo genericamente alla chitarra vera e propria, possiamo far risalire la nascita di quest'ultima al periodo rinascimentale.

Strumenti affini, infatti, si trovano in Europa già nel Duecento, giunti probabilmente in Spagna con gli arabi, ma solo con il Cinquecento si comincia a parlare di chitarra vera e propria. Lo strumento di questo periodo è molto simile a quello attuale, con alcune differenze: la cassa è più piccola e la curvatura dei fianchi meno accentuata; il foro è spesso chiuso da una "rosa" di pergamena, riccamente intagliata, il fondo non è piatto ma ricurvo; le corde sono quattro o cinque in seta o in budello. Questo strumento è conosciuto con il nome di *vihuela de mano* (per distinguerlo da quella d'arco, suonata appuno con l'arco, o dalla sorella *de penola*, una specie di chitarra battente) e rimane abbastanza costante durante il XVI e il XVII secolo. In epoca rinascimentale e barocca la chitarra svolgeva essenzialmente il ruolo di strumento d'accompagnamento per la voce e, raramente, di solista per musiche da camera; in questo periodo lo strumento solistico a corde pizzicate era per eccellenza il liuto, a cui fu destinata una vasta letteratura.

Tuttavia è molto frequente trovare stampe del

• Due raffigurazioni di chitarra che risalgono al 1722. A sinistra la chitarra spagnola e a destra un chitarrino che riporta all'atmosfera del meridione d'Italia.

• **Due cantanti italiani dell'ultima generazione: Marco Ferradini e Mario Castelnuovo. La chitarra acutica è strumento ideale di accompagnamento per la canzone melodica di tradizione italiana.**

• **Due compositori del nostro tempo che hanno dedicato pezzi significativi alla chitarra: Hector Villa-Lobos e Manuel De Falla. Entrambi appartengono al mondo e alla tradizione iberica: Villa-Lobos è brasiliano, De Falla è spagnolo. Nella pagina accanto, Edoardo Bennato canta accompagnandosi con la chitarra acutistica.**

tardo Cinquecento e del Seicento in cui si parla di canzonette o arie accompagnate dalla "chitarra alla spagnola", data la sua grande diffusione in Spagna. Attenzione a non confondere quindi liuto e chitarra: infatti, sebbene entrambi vengano suonati con le dita pizzicando le corde, derivano da due famiglie nettamente distinte.

Sul finire del Settecento l'interesse per la chitarra aumentò e risale a questo periodo l'aggiunta della sesta corda, che permise di ampliarne le possibilità e le consentì inoltre di divenire uno strumento solistico.

Dalla fine del XVIII secolo ai primi anni del XIX, possiamo ricordare vari compositori: lo spagnolo Fernando Sor, gli italiani Mauro Giuliani e Ferdinanado Carulli; la chitarra entrò anche nella produzione di due autori i quali non ne furono però interpreti esclusivi come quelli appena citati: Luigi Boccherini e il famoso violinista Niccolò Paganini, che fu anche celebre chitarrista.

Le forme adottate da questi musicisti sono le più varie: si va dalla sonata alla fantasia, al tema con variazioni o più semplicemente alla forma libera; risulta rilevante anche la produzione didattica fiorita in questo periodo, che vede un gran numero di studi spesso molto validi dal punto di vista musicale oltre che da quello tecnico. Non dimentichiamo infine i numerosi concerti per chitarra e orchestra che la presentarono come strumento solista.

Finita l'"ondata" dei musicisti settecenteschi la chitarra soffre di un altro periodo di silenzio pressoché totale: unico autore di qualche rilievo è lo spagnolo Francisco Tarrega. Perché rinasca attorno alla chitarra un certo interesse occorre arrivare ai primi del Novecento quando gli studi portano alla riscoperta di strumenti antichi o dimenticati.

Sull'onda del cosiddetto neoclassicismo numerosi autori tornano a utilizzare la chitarra, ispirandosi in parte ai loro predecessori del XVIII secolo, in parte rinnovando il linguaggio chitarristico con le influenze degli stili contemporanei. I compositori di questa "nuova generazione" sono Manuel de Falla, Joaquim Turina, Heictor Villa-Lobos, Mario Castelnuovo-Tedesco e altri, ormai considerati fra i classici della letteratura chitarristica.

Fra gli autori degli ultimi anni la chitarra ha avuto però meno successo, comparendo solo sporadicamente nelle loro produzioni.

Come si è visto dunque questo strumento non ha spazi larghissimi nella musica classica: i campi nei quali essa trova la sua maggiore espansione sono

quelli della musica leggera, del jazz, del folk e del rock, essendo presente praticamente in ogni complesso o gruppo delle nuove generazioni.

La chitarra acustica oggi

Salta subito agli occhi la forte predominanza di chitarristi di origina spagnola, che non è casuale, ma risulta essere il frutto di una larga diffusione dello strumento nella musica popolare iberica (si pensi al flamenco, la caratteristica danza spagnola che richiede il rituale accompagnamento della chitarra), nella quale la chitarra viene usata sia in assolo sia per accompagnare il canto e la danza.

Non a caso essa è molto diffusa anche nell'Italia meridionale, a lungo soggetto alla dominazione spagnola. Oltre i confini europei la chitarra è spesso a sostegno della musica country americana, genere di estrazione popolareggiante. Bisogna inoltre ricordare la grande scuola chitarristica sudamericana con forme e generi (samba, bossa nova, eccetera) conosciuti in tutto il mondo grazie all'interpretazione magistrale di grandi chitarristi.

Anche nel jazz la chitarra acustica ha avuto fortuna ed è stata portata al successo da musicisti come Charlie Christian e Django Reinhardt che per primi l'hanno utilizzata come strumento solista.

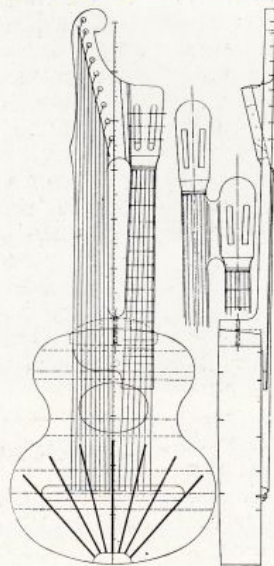
Le chitarre usate allora come adesso, sono da considerare chitarre acustiche a tutti gli effetti; perché viene amplificato il suono prodotto dalla chitarra stessa e non solo dalle corde come succede per la chitarra elettrica normale *solid body*.

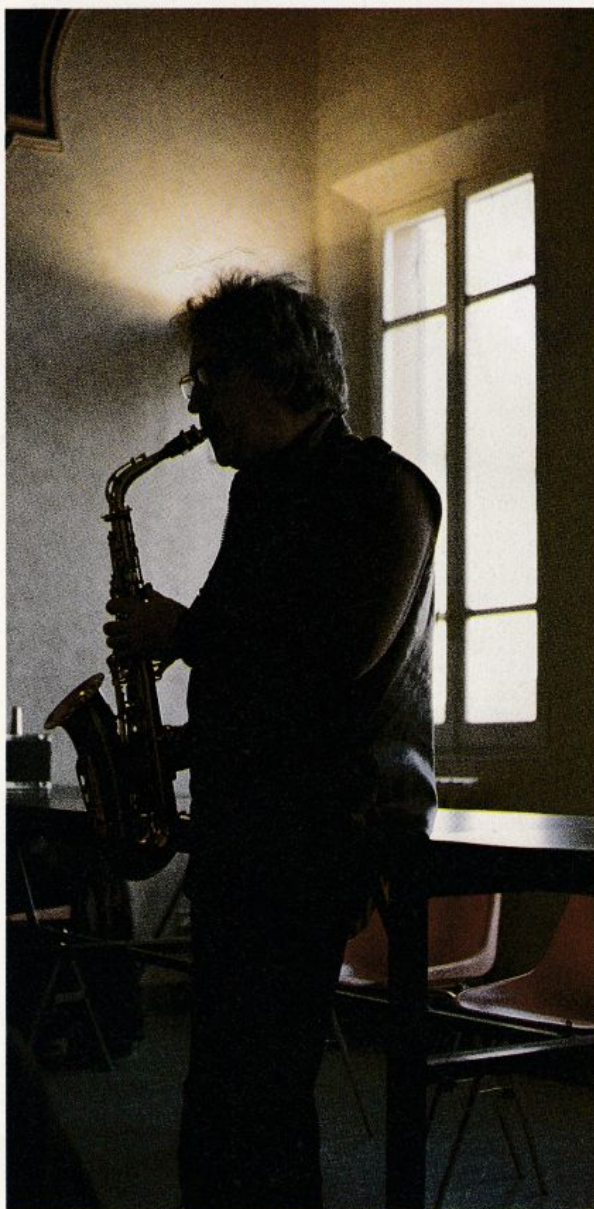
La chitarra elettrica

Per quanto riguarda invece la chitarra elettrica, il suo regno è decisamente il mondo del rock, nel quale il suo timbo metallico e le sue molte possibilità timbriche e dinamiche (variazioni improvvise di intensità sonora, glissati, distorsioni del suono usa-

te per effetti particolari, eccetera) trovano l'impiego maggiore.

A questo punto la letteratura diventa immensa e citare alcuni complessi o musicisti significa inevitabilmente dimenticarne altri altrettanto importanti.

Forse è meglio sottolineare la vitalità di questo strumento (soprattutto nella sua versione elettrica) che è sempre pronto a trasformarsi esteticamente e timbricamente a seconda delle tendenze più disparate. Un parente diretto della chitarra elettrica, chiamato *stick*, somma le caratteristiche della chitarra elettrica alle possibilità di uno strumento a tastiera. Una delle ultime applicazioni della chitarra elettrica non poteva che essere nel campo dell'elettronica: si tratta della *chitarra syntetiser*, uno strumento che amplia incredibilmente le caratteristiche dello strumento normale, in relazione anche alla possibilità interfacciamento — tramite la MIDI — con il computer e i suoi derivati.

• Tre grandi chitarristi riuniti insieme: Al De Meola, Paco De Lucia, John McLaughlin. Qui a fianco, lo schema costruttivo di una chitarra acustica. La elettrificazione di questo strumento ne ha semplificato i problemi costruttivi, abolendo la cassa armonica.

La struttura musicale

• **Il sassofonista jazz Lee Konitz fotografato al CEPAM di Reggio Emilia nel corso di uno *stage* tenuto in Italia. Nato come musica dei negri, il jazz si è diffuso rapidamente anche tra i musicisti bianchi; nella pagina accanto il jazzista americano forse più famoso: Louis Armstrong.**

La musica jazz

Fra i tanti generi che ascoltiamo o di cui sentiamo parlare oggi, il jazz occupa un posto particolare, sia per il suo contributo alla musica in generale, sia per la sua importanza storica. Ne risulta un'immagine quasi mitica che lo pone, in un ideale confronto fra i generi musicali, molto vicino alla musica classica.

La nascita del jazz dev'essere collegata a un matrimonio piuttosto forzato: quello tra la cultura, le tradizioni e lo spirito musicale delle popolazioni negre d'Africa e la cultura, la religione e, in parte, la musica dei bianchi che accolsero (se così si può dire) queste popolazioni nei "campi di lavoro" del Nord America dove esse furono deportate a partire dal XVII secolo.

Gli schiavi negri, che lavoravano in buona parte nelle piantagioni, accompagnavano la fatica nei campi con canti che scandivano il ritmo di lavoro o servivano, a volte, come richiamo o scambio di notizie fra un gruppo e l'altro.

Questi *Work songs*, canti di lavoro, appunto, possono essere considerati il punto di partenza del folklore negro nordamericano e i progenitori del jazz; essi conservavano molto della musica rituale africana, in particolare nella vivacità ritmica e anche nella costruzione responsoriale, nella quale si alternavano frasi solistiche e risposte corali.

A questo primo nucleo si affiancarono poco dopo altri canti, influenzati stavolta dalla religione cristiana, alla quale i negri avevano iniziato ad aderire.

Nascono così gli *spirituals*, riletture della Bibbia spesso adattate nei contenuti a situazioni vissute dagli schiavi: è il caso ad esempio della storia di Mosè e della fuga degli ebrei dall'Egitto, musicata più volte a simbolizzare la speranza di liberazione del popolo negro.

Anche qui, come nei work songs, troviamo elementi africani mescolati a elementi bianchi; fra i primi possiamo annoverare la concitazione ritmica e l'uso di ritmi sincopati; fra i secondi la presenza di moduli melodici estranei alla cultura nera. L'esecuzione è, anche in questo caso, responsoriale.

A questi generi si aggiunse, verso la fine del XIX

secolo, una forma di canto solistico, il *blues*.

Nato nelle campagne *(country blues)*, il blues passa presto alla città, dove, primo fra le forme di musica nera, introduce uno strumento che accompagna e risponde alla voce: la chitarra.

L'avvento degli strumenti, utilizzati sempre più largamente, fino all'esecuzione puramente strumentale, è considerata l'avvenimento determinante alla nascita del jazz.

Esso fu mediato attraverso la gente creola, cioè di sangue misto che originariamente godeva maggiori privilegi rispetto ai neri "puri" ed era più a contatto con la cultura bianca.

Dall'avvicinamento di musica bianca (rappresentata in gran parte da musiche di consumo quali marce o danze e musica vocale da salotto) e nera nacque il *ragtime*, primo esempio di musica nera totalmente strumentale. Il genere, destinato al pianoforte, risente nel ritmo della tradizione nera, nell'armonia e nella melodia della componente bianca. Il più noto compositore di ragtimes fu il pianista e compositore di colore Scott Joplin.

La parentela con la musica bianca permise al ragtime di essere tradotto graficamente in partiture che ce lo hanno in parte conservato, contrariamente a quanto avvenne con i primi brani di jazz. Oltre ai documenti scritti abbiamo anche registrazioni di ragtime su rulli di pianola meccanica.

• **Lo strumento principe del jazz, il sassofono, suonato da un musicista nero per le strade di New Orleans. Qui nacque, all'inizio del secolo, il jazz, come evoluzione del canto blues dei negri d'America. Nella pagina accanto il celebre jazzista bianco Benny Goodman impegnato al clarinetto; Goodman rappresenta la tendenza estrema del dopoguerra in cui il linguaggio della tradizione jazz si fondeva con elementi classici. Va ricordato infatti che Benny Goodman era anche un importante esecutore di musica classica.**

Il dopo "New Orleans"

New Orleans rimane l'unica città in cui il jazz abbia diffusione fin verso il 1917, nonostante le tournées di alcuni jazzmen. La chiusura della maggior parte dei locali pubblici del quartiere in cui si esibivano le orchestre jazz costrinse i musicisti a emigrare verso città più ospitali, come Chicago o New York; in particolare nella prima si riunirono numerosi musicisti di grande livello provenienti da New Orleans, come Kid Ory, King Oliver e il sommo Louis Armstrong.

I gruppi che operavano in quest'epoca erano numerosi, le formazioni variavano con frequenza; ricordiamo la Creole Jazz band, con Oliver e Armstrong, i Red Hot Peppers del pianista Jelly Roll Morton, e infine gli Hot Five — poi Hot Seven — di Armstrong.

Inizialmente l'improvvisazione di questi gruppi era ancora collettiva: gli strumenti conservavano la stessa importanza nella costruzione del brano.

Ma già dalla metà degli anni Venti Armstrong, con gli Hot Five, mostra nelle sue incisioni la tendenza a lasciare maggior spazio solistico a ogni strumento: si passa così da un tessuto di improvvisazione polifonico e quindi continuo a uno costituito dal susseguirsi di assoli (collegati in un gioco di risposte che ricorda la prima musica vocale nera) e dal rapporto con la sezione ritmica.

L'emergere dei singoli strumenti fa sì che aumenti l'interesse timbrico e quindi la ricerca di nuove sonorità; i musicisti sperimentano perciò le possibilità offerte dai loro strumenti, spesso cercando affinità con la voce umana: nascono molte di quelle particolari sonorità che sono anche oggi caratteristica della musica jazz.

Contemporaneamente si nota anche la nascita di orchestre di dimensioni più ampie, nelle quali l'improvvisazione rimane confinata nelle sezioni solistiche, mentre le parti orchestrali sono scritte o, comunque, fissate in un momento precedente l'esecuzione.

L'organico di queste orchestre comprendeva generalmente tre trombe, tre clarinetti o saxofoni, banjo, basso tuba e batteria (nel dopoguerra il numero degli strumenti crebbe); luogo d'origine delle formazioni orchestrali può essere considerato New York. Le orchestre jazz risentirono inizialmente del linguaggio proprio della musica da ballo bianca, ma lentamente andò sviluppandosi un linguaggio orchestrale jazz che trovò uno dei suoi maggiori interpreti (e creatori) in Duke Ellington.

La crisi e l'era dello swing

Nel 1929 però il jazz, come d'altra parte molte altre attività subì, nell'America della crisi, una battuta d'arresto.

Le difficoltà finanziarie non permettevano la sopravvivenza di attività legate al divertimento e così il jazz continuò la sua strada in sordina rispetto agli anni precedenti.

Solo nel 1935, con il grande successo ottenuto dall'orchestra del clarinettista bianco Benny Goodman, si aprì un nuovo periodo fortunato nella storia del jazz: *l'era dello swing*.

Con la parola *swing*, onomatopeicamente, si intendeva sottolineare il tipico ondeggiamento ritmico della musica jazz, fatto di ritardi e di anticipazioni; quello è l'elemento costante della musica composta in questo periodo in cui si arriva a una riscoperta in chiave più moderna del jazz e di tutte le sue espressioni collaterali diffuse prima della crisi: jazz orchestrale, *boogie woogie* pianistico, jazz classico tipo New Orleans — che venne denominato *dixieland* —, *blues* vocale (con nomi dell'importanza di Ella Fitzgerald e Billie Holiday).

La diffusione dello swing portò peraltro anche alla sua commercializzazione: le orchestre che si formarono nel periodo precedente la seconda guerra mondiale avevano spesso lo scopo di fornire semplicemente musica da ballo, scopo non fondamentale per il jazz delle origini e, spesso, erano composte da bianchi che si limitavano a dare un sapore jazz alle loro produzioni senza conservare la fantasia improvvisativa propria delle orchestre di colore; si pensi ad esempio alle esecuioni dell'orchestra di Glenn Miller, che del jazz conservano solo una patina coloristica.

Il Bop e il Cool: la nascita del jazz moderno

Con la fine della seconda guerra mondiale si apre un nuovo periodo per il jazz: la risposta della popolazione nera al conflitto è il rifiuto radicale della cultura bianca.

Il dopoguerra portò nei negri d'America un cambiamento di prospettiva, sia nel loro rapporto con la cultura bianca sia nella posizione occupata dalla creazione e dal mantenimento di una cultura nera.

L'irrigidimento che porta a rivendicare con durezza i propri diritti e l'uguaglianza con i bianchi, anche attraverso azioni violente, si traduce in musica nella nascita di un genere che rompe con la tradizione jazz dell'era dello swing.

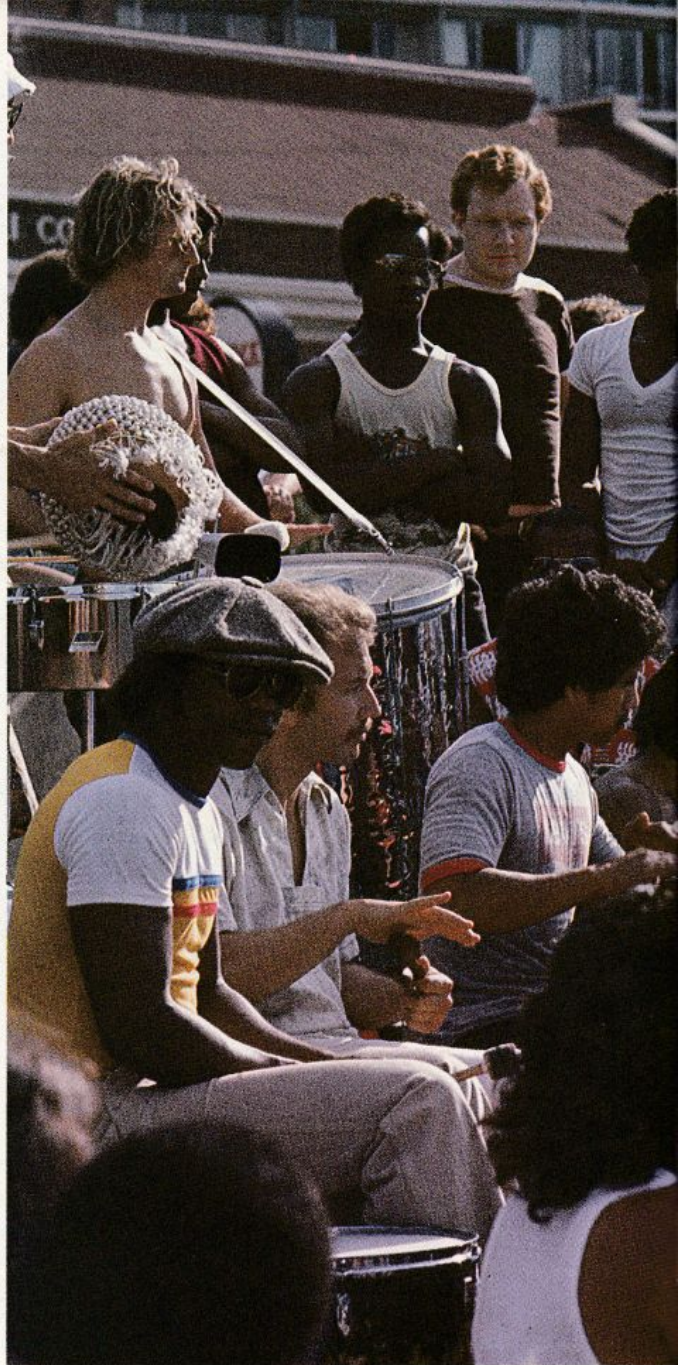
New Orleans

Gli strumenti cominciarono a fare la loro comparsa alla fine del XIX secolo; grande diffusione ebbero subito i complessi di strumenti a fiato, in particolari di ottoni, componenti le fanfare militari che i musicisti neri avevano spesso modo di ascoltare.

Il luogo da cui partirono le nuove esperienze delle *bands*, i complessi di fiati, si può identificare con il porto di New Orleans, zona di passaggio e quindi di scambio anche culturale.

La formazione originaria di queste bands comprendeva un gruppo cui era affidata l'improvvisazione polifonica, composto generalmente da una cornetta cui si affiancavano clarinetto e trombone, il tutto sostenuto ritmicamente da banjo e basso tuba.

L'insieme svolgeva la sua funzione accompagnando vari tipi di manifestazioni pubbliche: parate, funerali, cortei carnevaleschi.

Accanto alle bands sorsero orchestrine che si esibivano nei locali notturni, molto spesso in zone malfamate, con formazioni simili a quelle descritte, a cui spesso si aggiungevano il pianoforte e una rudimentale batteria.

Di questo periodo non sono rimasti documenti sonori; la prima incisione chi si ricordi è quella effettuata nel 1917 da una band composta però interamente da musicisti bianchi: la celebre Original Dixieland Jazz band; per il resto abbiamo solo nomi: Buddy Bolden, Bunk Johnson e altri.

La caratteristica della musica suonata dalle bands e dalle orchestre è l'improvvisazione portata a livelli tali da rendere ogni esecuzione una creazione diversa e irripetibile: un tema è, per un musicista

jazz, solo lo spunto per la creazione di un evento musicale che nasce nel momento stesso dell'esecuzione, pur tenendo presente che esistono codici da rispettare anche nella libertà dell'invenzione. Ancor oggi l'improvvisazione è l'elemento essenziale del jazz.

In questo primo periodo gli strumenti agiscono ancora insieme; non esistono gli assoli e l'improvvisazione è collettiva: a seconda che i gruppi siano di formazione creola o nera si può notare la preponderanza di influssi rag e bandistici (bianchi) o blues.

• Le due immagini di questa pagina illustrano la varietà di strumenti che il jazz impiega: nella foto qui sopra una serie di strumenti a percussione (tamburi e bongos); nella pagina accanto, scattata per le strade di San Francisco, la chitarra e lo xilofono.

Il *bebop*, o semplicemente *bop*, come venne chiamato, rifiuta la piacevolezza dello swing e naturalmente le sue degenerazioni commerciali, ma anche l'apertura e la vivacità del jazz delle origini, per esprimersi in un linguaggio duro e spesso ostico per orecchie abituate alle precedenti sonorità.

I punti centrali della rivoluzione operata dal bop sono la ricerca di un'improvvisazione totalmente solista e della massima varietà ritmica; i temi adottati nelle improvvisazioni sono totalmente stravolti rispetto alle originarie esposizioni e inseriti in un tessuto armonico originale e particolarissimo.

Uno dei massimi esponenti di questo genere è il saxofonista Charlie Parker, ma ricordiamo anche il batterista Max Roach, il trombettista Dizzie Gillespie, unico a guidare un'orchestra che si esprimesse in linguaggio bop.
Il bop fece sentire la sua influenza in altri generi contemporanei: si può notare per esempio in alcune soluzioni del *rythm'n blues*, la musica di danza nera legata direttamente al blues.

Diverse soluzioni si trovano nel *cool jazz*, una contaminazione di bop e atonalità, messa in opera da jazzmen bianchi sulla scia del pianista Lennie Tristano, tra i quali troviamo il saxofonista Lee Konitz.

Coll jazz significa jazz freddo e infatti le atmosfere create da questo tipo di musica, più povera ritmicamente rispetto ad altre correnti jazz, si dimostrano estremamente rarefatte e quasi meditative.

Altre correnti generatesi dopo l'avvento del bop sono il *funky* nato dall'incontro del bop con il recuperato blues e, *hard bop*, una versione del bop che prende toni più accesi soprattutto nell'opera del pianista Thelonius Mondk.

Il Free Jazz

La continua e veloce evoluzione del jazz, che segue da vicino le diverse posizioni politiche e culturali adottate dalla popolazione nera, porta al frequente sorgere di nuove tendeze: arriviamo così alla fine degli anni Cinquanta e a quello che viene definito *free jazz*, nel quale l'aggettivo *free* sta a indicare sì caratteristiche musicali ma anche riferimenti alla volontà, sempre più forte e pressante, di liberazione presente tra la gente nera, volontà che si esprime appunto in questo tipo di musica.

Nel free jazz si tende alla rottura di tutti gli schemi precedentemente fissati: il ritorno all'improvvisazione collettiva, concepita però in maniera molto più libera di quanto avvenisse nel primo jazz, volta nei moduli ritmici e nella concezione generale al recupero della tradizione africana porta in questo caso all'apparizione di poliritmie e a rifiutare addirittura la scelta di temi preesistenti, per lasciare anche questi all'ispirazione degli esecutori.

Il free jazz può essere visto come la punta estrema della tendenza musicale iniziata con il bop, tendenza che prendeva come principi fondamentali la ricerca di un'assoluta autonomia della musica nera da un lato e il ritorno verso le origini africane dall'altro.

Dopo il free non è possibile parlare di correnti nuove e ben definite: molti musicisti hanno ripreso elementi introdotti da quest'ultima tendenza, sviluppandoli in moduli personali che però non sono arrivati a fare scuola.

Durante la sua evoluzione il jazz ha influenzato, contaminato e spesso determinato il corso di altri generi musicali, "leggeri" e "classici": spunti jazz si trovano nell'opera di compositori come Igor Stravinskij, Maurice Ravel e, in maniera ancora maggiore, in quella dell'americano George Geshwin.

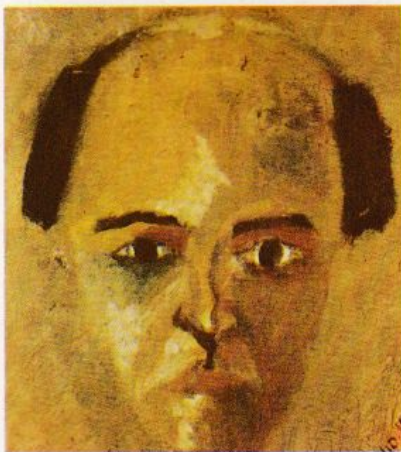
Nel campo "leggero" un esempio vistoso è dato dal *rock'n'roll*, figlio dell'unione del rythm'n blues con il country, avvenuta negli anni Cinquanta a opera di Elvis Presley. Ma gli incontri di musica nera e bianca sono frequentissimi e fondamentali per l'evoluzione della musica leggera, specialmente per quella di lingua inglese.

• Il raffinatissimo musicista jazz Lennie Tristano, uno dei fondatori dello stile bop.

Il lessico musicale

A

Atonalità

Definisce un brano musicale in cui non si riscontrano le strutture tonali, in cui cioè l'organizzazione dei suoni non segue quella somma di regole strutturali definite tra il XVI e il XIX secolo che viene definita sistema tonale. L'aggettivo è usato prevalentemente per le opere contemporanee.

• Il compositore austriaco Arnold Schoenberg in un suo autoritratto; questo musicista ha fatto delle tendenze atonali della musica del '900 una teoria rigorosa: la dodecafonia. Nell'immagine a fianco il particolare dei piroli o caviglie di un violino.

Banjo

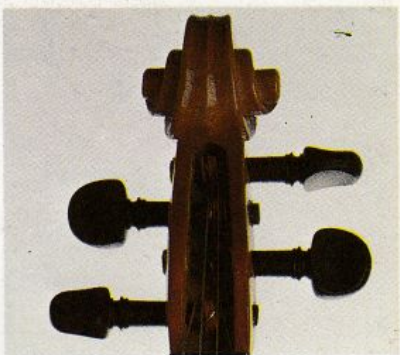
Cordofono, è uno strumento a pizzico dalla caratteristica cassa ritonda e schiacciata; probabilmente di origine africana si è diffuso in seguito come strumento folkloristico bianco e elemento della musica jazz. Può avere quattro o nove corde ed essere suonato con le dita o con il plettro.

Basso tuba

Strumento aerofono della famiglia degli ottoni, è composto da un tubo conico ritorno, da pistoni per la regolazione del suono e da un bocchino; il basso tuba è l'elemento più grave di una famiglia di strumenti, quella delle tube, utilizzata soprattutto in orchestra a partire dal XIX secolo.

Caviglia

Si definisce in questo modo il perno, di legno o di metallo, al quale vengono assicurate le corde nei cordofoni, girando il quale si può tendere la corda per ottenere l'intonazione voluta.

Negli strumenti come la chitarra o nella famiglia degli archi le caviglie si trovano alla fine del manico.

Cornetta

Si tratta di uno strumento aerofono, appartenente alla famiglia degli ottoni e molto simile alla tromba, dalla quale però si differenzia per la forma della canna che è conica anziché cilindrica; il suo timbro è leggermente meno brillante di quello della tromba.

Corona

È un segno musicale che posto sopra una nota ne allunga il valore a piacere. Normalmente si usa raddoppiare il valore.

G

Grado

È il numero romano dato a ogni nota di una scala diatonica a partire dal primo suono (I grado) tino al suono dell'ottava.

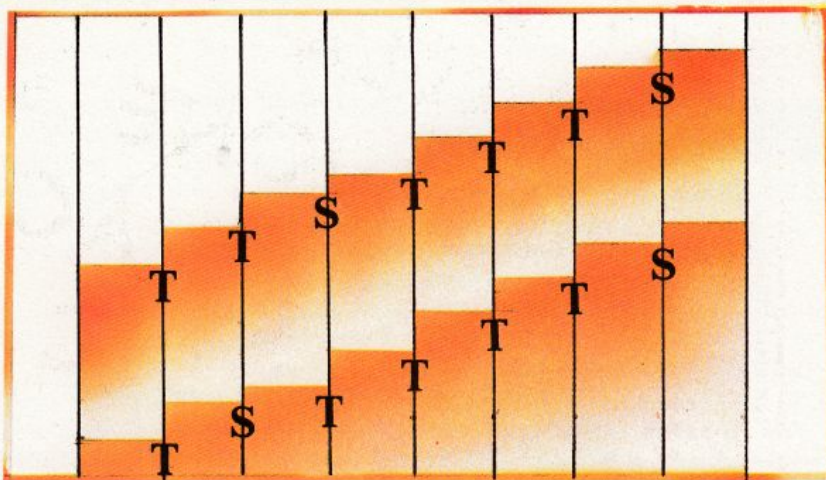
Ogni grado della scala ha anche un nome che indica il suo ruolo musicale all'interno della scala:

I grado = = tonica
II grado = sopratonica
III grado = caratteristica o modale
IV grado = sottodominante
V grado = dominante
VI grado = sopradominante
VII grado = sensibile

M

Modo

Il nostro sistema musicale ha sintetizzato dalla cultura greca e poi medioevale il concetto di modo musicale, che attualmente è ridotto a due:
modo maggiore
modo minore

La musica jazz e certi filoni di musica colta contemporanea, però già da tempo utilizzano gli antichi modi greci per una maggiore ricchezza estetico-espressiva.

• **Lo schema visualizza due scale costruite sui due modi in uso nella musica occidentale: in alto il modo maggiore, in basso quello minore.**

Poliritmia

Indica un andamento che assimila contemporaneamente diversi procedimenti ritmici. Presuppone conseguentemente una struttura musicale polifonica, costituita cioè da diverse voci che suonano contemporaneamente.

Punto coronato

Vedi corona.

Responsabile

Con questo aggettivo si definisce un tipo di composizione, di qualsiasi epoca e stile, nella quale sia prevista l'alternanza di un solista e di un coro; la derivazione stessa dell'aggettivo richiama il senso di risposta insito in questo genere di composizioni.

Esso è utilizzato particolarmente per indicare forme del canto cristiano medievale, che annovra fra i suoi generi anche un detto esplicitamente "responsorio".

Swing

Oltre che un preciso periodo della musica jazz, il termine swing (alla lettera = dondolio) indica quella particolare suddivisione ritmica che, lanciata dal jazz, è ormai entrata in quasi tutti i generi musicali.

• **Orchestra jazz di Glenn Miller, uno dei campioni dello swing.**

Parliamo di musica

Scuola di musica e musica a scuola

Spaghetti e bel canto sono il simbolo più vivo dell'Italia all'estero; ma mentre gli spaghetti reggono e stanno entrando nella dieta di molti altri popoli, il bel canto è la nota dolente del Made in Italy.

La musica entra nell'educazione scolastica solo come disciplina di serie B e certamente non è considerata, come nella cultura greca, materia fondamentale per la formazione di ogni uomo. Anche le recenti modificazioni orarie e l'introduzione di nuovi programmi nella scuola elementare e media inferiore cercano di rappezzare, più che risolvere, un'ormai cronica carenza culturale.

Il conservatorio, unica istituzione che garantisce la formazione del musicista a ogni livello, è immobilizzato da mille pratiche burocratiche e da un punto di vista didattico fermo a testi e metodologie a dir poco centenarie. A questa situazione già di per sé imbarazzante si aggiunge una palese volontà conservatrice che rende questa istituzione anacronistica perché ancora interamente tesa alla ricerca del virtuoso e del genio e assolutamente impreparata alla formazione di un corpo docente in grado di insegnare e di trasmettere la cultura musicale.

Ma il desiderio di conoscere la musica non è completamente atrofizzato da una società che attribuisce al linguaggio musicale valori o puramente estetico-romantici o essenzialmente commerciali: sempre più spesso giovani e adulti vogliono diventare utenti attivi e interpretativi per poter parlare della e con la musica pur non essendo degli addetti ai lavori.

Tra le ultime esperienze per cercare di ovviare a questa lacuna ci sono state le Scuole popolari di musica: ma se in fase iniziale le associazioni culturali e le amministrazioni comunali sensibili hanno sorretto questi esperimenti condotti sul filo del provvisorio e dell'improvvisato, a poco a poco proprio queste caratteristiche appena citate hanno incancrenito le fragili strutture compromettendo ogni sviluppo futuro.

Come ogni esperienza, anche questa ha permesso ad alcuni centri di attività musicali di modificare e migliorare l'organizzazione con una programmazione pluriennale, un aggiornamento costante del corpo docente, una precisa ricerca di metodologie didattiche e soprattutto un servizio qualificato e accessibile realmente a tutti.

7 Note Bit stesso è un'opera che cerca, con strumenti nuovi, di offrire un corso per apprendere il linguaggio musicale e contemporaneamente di aprire una discussione su temi e argomenti che fanno della musica un'arte meravigliosa e molto più importante di un puro momento di relax.

SCUOLA GRATUITA DI CANTO

PROMOSSA E DIRETTA

Da Antonio Costa

Istruzioni ed Obblighi

PER GLI ALLIEVI

APPLICATI

ALLA CLASSE INSTRUMENTALE

GENOVA 1834.

Dalla Stamperia dei Fratelli Pagano.

Con permissione.

• Manuale di istruzioni per una scuola genovese di musica del 1834; a Genova, in quegli anni, studiava Niccolò Paganini, grande virtuoso di violino. Prima di diventare istituzioni statali, le scuole di musica del secolo scorso erano affidate alla generosità di benefattori.

Gli strumenti della musica

Le tastiere elettroniche

Abbiamo specificato nel titolo tastiere elettroniche, anche se il termine tastiere sarebbe bastato da solo a chiarire l'argomento di cui ci occupiamo in questa sezione: quando si parla di tastiere, infatti, non ci si riferisce tanto al pianoforte, all'organo o al clavicembalo, ma si sottintendono generalmente gli strumenti elettronici.

Sotto il termine generico di tastiere, quindi, si indicano tutti gli strumenti dotati di un sistema di tasti nei quali il suono è generato da impulsi elettrici e non dalla vibrazione di un corpo (una corda o la colonna d'aria negli strumenti a fiato).

Il principio base del funzionamento di tutte le tastiere e degli strumenti elettrici in genere consiste nella generazione di particolari impulsi elettrici che vengono attivati dalla pressione di un tasto: questo segnale viene quindi amplificato e, attraverso l'altoparlante, trasformato in sensazione sonora.

Le tastiere moderne offrono a un musicista una gamma di possibilità sonore incredibilmente ampia e affascinante, il più delle volte superiore a quella che viene in realtà sfruttata; il percorso compiuto da questi strumenti per conseguire l'attuale e ampio controllo del suono è piuttosto lungo, anche se relativamente breve rispetto ai secoli di storia che vantano la maggior parte degli strumenti tradizionali. Vediamone ora le tappe principali.

L'organo elettrico

Il primo esempio di tastiere elettriche è rappresentato dall'organo: il primo esemplare, che allora fu chiamato *telharmonium*, venne costruito all'inizio del Novecento dall'americano Cahill, ma cadde presto in disuso per le sue eccezionali dimensioni.

Altri modelli furono creati intorno agli anni Venti, ma solo dopo la seconda guerra mondiale l'organo elettronico venne completamente definito: il più famoso è stato e continua a essere l'ormai mitico Hammond. Le sue ridotte dimensioni e la sua maneggevolezza, all'origine pregio essenziale dell'organo elettrico, ben pesto gli consentirono di passare a usi autonomi e slegati dall'ambiente ecclesiastico, sebbene in linea teorica fosse nato per

sostituire l'organo a canne.

L'organo elettrico possiede inoltre anche una varietà di timbri che supera quelli disponibili nel tradizionale organo a canne, comprendendo anche alcuni suoni tipici di strumenti da orchestra.

Nella storia più recente della musica moderna l'organo elettrico ha trovato uno spazio ben preciso praticamente in tutti i complessi della musica leggera mondiale.

Vale la pena ricordare fra i maggiori esecutori il tastierista Keith Emerson, del gruppo Emerson Lake & Palmer, e Rick Wakeman, appartenente agli Yes; entrambi hanno sperimentato in seguito anche altri tipi di tastiere.

Il sintetizzatore

Il balzo in avanti tecnologico avviene però con l'avvento del sintetizzatore, uno strumento in cui il suono, generato elettricamente, subisce un trattamento di sintesi che lo modifica nei suoi parametri. Le prime avvisaglie del cambiamento in atto si hanno nei lavori dell'ingegnere americano Robert Moog, che sviluppò i primi prototipi di sintetizzatore nella metà degli anni Sessanta: uno dei modelli da lui progettati, il *minimood,* ha delle caratteristiche timbriche ancora oggi ineguagliate.

Alla base del sintetizzatore si trova un generatore di suoni detto *oscillatore*, in grado di produrre un segnale con forme d'onda prefissate.

Gli oscillatori possono anche essere più di uno per lo stesso suono, nel qual caso si ha la possibilità di combinare in vario modo timbri differenti.

Regolando la frequenza di vibrazione dell'oscillatore si determina poi l'ottava di appartenenza del suono, dall'acuto al grave.

Il segnale che esce dall'oscillatore subisce poi l'azione di *filtri* che attutiscono o mettono in risalto determinate frequenze e armoniche del suono prodotto.

Un'altra sezione del sintetizzatore è l'ADSR (Attack, Decay, Sustain, Release), che controlla l'andamento del suono nel tempo, determinando le variazioni di volume sonoro: in certi sintetizzatori viene regolata nel tempo anche l'azione dei filtri e questo permette, durante il mantenimento della stessa nota, di creare vari effetti musicali come, ad esempio, il *wah wah*.

• Un doppio pianoforte elettronico a modulazione di altezza; in basso un pianoforte elettronico portatile. Entrambi gli strumenti sono prodotti in Italia dalla Siel.

Il segnale elettrico, una volta generato dall'oscillatore e modificato dai filtri e dall'ADSR, viene quindi regolato nella sua intensità da un apposito controllo (*volume*) che indica, come in un qualsiasi apparecchio elettroacustico, la quantità del suono in uscita.

Oltre a queste funzioni principali molti sintetizzatori possono anche creare effetti di modulzione quali il vibrato e il tremolo, e modificare la propria accordatura in relazione agli strumenti presenti nell'esecuzione.

I primi sintetizzatori erano monofonici, permettevano cioè l'esecuzione di un solo suono per volta, ma in breve tempo (all'incirca verso la metà degli anni Settanta) si è arrivati ai sintetizzatori polifonici.

Fra i primi e più noti sintetizzatori polifonici ricordiamo il Polimoog, il Prophet 5 e l'Oberheim.

La novità più importante dei sintetizzatori, nor-

• Particolare dei parametri di programmazione di un sintetizzatore elettronico; la programmazione elettronica ha permesso di ampliare enormemente la gamma dei suoni riproducibili. Nella pagina accanto, il tastierista di un complesso rock circondato dalle consolle di diversi strumenti.

malmente chiamati *synth*, sta nella possibilità di creare nuovi suoni, oltre a quella di riprodurre suoni di strumenti già esistenti: in questo senso è stato sfruttato da numerosi musicisti e vari complessi.

Il boom di questo strumento si è avuto all'inizio degli anni Settanta, ma già i Beatles ne avevano fatto uso in alcune loro composizioni: dopo di loro gruppi come i Genesis e i Pink Floyd hanno sfruttato al massimo le possibilità offerte dal synth. A qusti sono seguite altre formazioni o singoli esecutori: oltre ai già citati Emerson Lake & Palmer e Yes, i Tangerine Dream, Brian Eno e, in Italia, Battiato nei suoi primi LP sperimentali.

Fare un elenco dei modelli di tastiere oggi presenti sul mercato è praticamente impossibile: ormai considerati reperti archeologici, i sintetizzatori monofonici sono ovviamente stati rimpiazzati dai polifonici; il musicista moderno trova in essi, infatti, dei validi e versatili strumenti di lavoro in grado di imitare la totalità degli strumenti esistenti.

A questo punto bisogna aprire una parentesi sulle qualità timbriche dei synth che si stanno perfezionando grazie alle nuove tecnologie le quali, sviluppatesi per il computer, si sono diffuse anche in questi strumenti, ormai a tutti gli effetti considerabili veri e propri elaboratori elettronici.

È naturale citare le principali case costruttrici che attualmente sono da ritenere le punte di diamante della tecnologia musicale; fra le più importanti ricordiamo l'italiana Siel, le americane Roland, Oberheim e le giapponesi Yamaha e Korg.

Altre tastiere

Accanto ai sintetizzatori fioriscono vari tipi di tastiere con caratteristiche particolari e destinate a usi specifici.

Abbiamo così il *mellotron*, in cui a ogni tasto è assegnato un suono preregistrato di diversi strumenti, compresa la voce umana: in questo modo vengono offerti molteplici timbri reali concentrati in un unica tastiera; il *vocoder*, che, collegato a un microfono, permette la sintesi della voce attraverso i controlli di un normale sintetizzatore. Ci sono inoltre le tastiere che imitano il suono di strumenti specifici, come quelle denominate *strings* che, riproducendo il suono degli strumenti ad arco, consentono di ottenere dei «tappeti» differenti rispetto all'organo.

Infine ecco il *pianoforte elettrico*: fra i primi modelli troviamo il Fender Rhodes, molto apprezzato dai jazzisti e il Wurlitzer, dal suono assai vicino a quello del piano meccanico.

Il principio su cui si basano questi strumenti è identico a quello del piano meccanico: abbiamo infatti una tastiera che comanda una serie di martelletti, i quali però, invece di percuotere delle corde, mettono in vibrazione delle sottili lamine di metallo; questa vibrazione viene raccolta magneticamente e convertita in segnale sonoro (il principio è lo stesso della chitarra elettrica).

Altre case musicali si sono impegnate nel perfezionamento della ricerca timbrica del pianoforte: per esempio la Yamaha, con il suo celebre piano elettrico, e più recentemente la Kurzweill americana che ha presentato un sintetizzatore capace di riprodurre fedelmente il timbro di un pianoforte acustico. Questi strumenti hanno favorito il diffondersi di piano elettrici con una timbrica particolare che caratterizzasse lo strumento stesso; è il caso del piano Siel e del sintetizzatore Opera 6 della Siel.

Il massimo grado di evoluzione è stato raggiunto con l'applicazione della tecnologia digitale; le tastiere sono ora controllate da un microprocessore (computer) e questo permette di ottenere suoni estremamente vicini come qualità a quelli degli strumenti tradizionali.

Questo argomento verrà diffusamente illustrato nel prossimo appuntamento informatico di 7 *Note Bit*.

• In alto, combinazione di due tastiere elettroniche: un pianoforte sovrapposto ad un sintetizzatore. Qui sopra, una serie di tastiere nuove pronte per la spedizione.

La struttura musicale

Le forme severe: la fuga e il ricercare

Le forme e i generi che abbiamo trattato finora, anche se complessi dal punto di vista formale e compositivo, avevano, in un momento o nell'altro della loro storia, periodi nei quali la complessità e la difficoltà venivano attenuate a favore di una maggior piacevolezza di ascolto o di un maggior interesse per scopi come la danza o altri.

Oggi tratteremo invece forme che, pur con le dovute variazioni di qualità, sono rimaste sempre legate a quel modello di "musica pura" di cui abbiamo trattato nell'introduzione della lezione precedente; quelle che andiamo a trattare non sono le sole forme che corrispondono a queste caratteristiche (per esempio, anche la *toccata* appartiene a pieno titolo a questa categoria), ma sono rappresentative di un tipo di evoluzione formale che troviamo anche in generi diversi.

Risulta quindi chiaro perché citandole le abbiamo definite *forme severe*: l'aggettivo indica che per esse i "cedimenti" verso finalità extramusicali sono stati minimi e che punto centrale della loro costruzione è sempre stata la ricerca svolta all'interno del mezzo musicale.

Sebbene le forme che stiamo per trattare siano molto distinte dal punto di vista musicale, le loro storie in un certo senso si intersecano, perché al termine o, almeno, verso la fine della vita di una delle due comincia a farsi più presente e definita l'altra, quasi come se una confluisse nell'altra senza soluzione di continuità.

Il ricercare

Si comincia a parlare di *ricercare* tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento (il termine appare per la prima volta in una stampa datata 1504) nell'ambito della musica strumentale. La parola ha un significato strettamente legato alle sue origini etimologiche: ricercare significa andare alla cerca di qualcosa e il ricercare è il brano che lo strumentista fa precedere alla sua esecuzione, durante il quale "ricerca" le note sul suo strumento, sciogliendo contemporaneamente le dita e la fantasia.

Ricordiamo che un altro termine con origini simili è *toccata*, che deriva da "toccare", cioè azionare con le dita il meccanismo che permette allo strumento di suonare, tasto o corda che sia.

Il ricercare appare dunque all'inizio del Cinquecento: in principio è legato al liuto, largamente diffuso all'epoca come strumento solista o di sostegno alla voce; ma pochissimi anni dopo appaiono già i primi ricercari per organo, nati nell'ambiente organistico bolognese di Marcantonio e Girolamo Cavazzoni.

• Suonatrice di liuto con lo spartito rivolto verso lo spettatore, in un dipinto del 1520 di Bartolomeo Veneto. Il liuto fu lo strumento ideale per lo sviluppo della forma del ricercare.

Il ricercare dell'epoca rinascimentale è fondamentalmente di due tipi anche se si trovano ricercari che stanno a metà fra l'uno e l'altro:

RICERCARE

IMPROVVISATIVO
(a carattere di preludio)

IMITATIVO
(simile strutturalmente al mottetto)

Nel primo si mostrano più chiaramente le caratteristiche che hanno originato il nome ricercare: si tratta di una forma in cui l'esecutore sembra seguire la propria fantasia improvvisando senza seguire schemi precisi, dimostrando anche, in questo modo, il suo virtuosismo.

• Adriano Willaert, musicista fiammingo, dedicò alla forma del ricercare numerose composizioni. Come molti suoi conterranei, Willaert andò a Venezia, da dove proviene questa stampa che lo raffigura.

Nel secondo abbiamo invece una struttura formale più definita, che implica una riflessione maggiore all'atto della composizione; sono presenti più voci in numero costante (generalmente quattro, ma si attiva anche a sei e a otto voci) e si trova regolarmente applicata la tecnica che costituisce la caratteristica principale del ricercare imitativo, cioè la tecnica del "rimando" dei vari temi fra le diverse voci, che imitano il procedere l'una dell'altra.

Fra i compositori che si dedicano alla composizione di ricercari ricordiamo, oltre ai già citati Cavazzoni, i liutisti Spinaccino e Bossinensis, i madrigalisti Willaert e Parabosco.

Questa la situazione all'inizio del XVI secolo; nella seconda metà invece il ricercare improvvisativo tende gradualmente a scomparire, sostituito da forme quali la *toccata* o la *fantasia*.

Da questo momento i diversi tipi di ricercare si distinguono non tanto per il carattere strutturalmente più o meno definito, ma per la scelta del numero di temi adottati e per il modo in cui essi vengono combinati all'interno di una struttura che è ormai dichiaratamente imitativa e quindi contrappuntistica.

I musicisti che agiscono in questo periodo del ricercare sono il sommo organista Claudio Merulo, i veneziani Andrea e Giovanni Gabrieli ma soprattutto Girolamo Frescobaldi, anch'egli organista e clavicembalista, famosissimo all'epoca per la grande perizia tecnica e per la grande fantasia improvvisativa.

Rispetto alle altre forme praticate da Frescobaldi e dai suoi contemporanei, i ricercari sono già da considerare piuttosto antiquati: la libertà e l'inventiva che era possibile mostrare in una toccata non erano certo permesse nella rigida struttura imitativa, fatta di episodi chiusi e contrastanti, propria del ricercare. Frescobaldi tuttavia riesce a vivacizzare anche questo genere utilizzando ad esempio temi popolari o estremamente "leggeri", pur senza uscire mai dal necessario vigore stilistico.

Dopo Frescobaldi tecnica e ruolo del ricercare passano ad altre forme (fra cui la fuga) e se anche ritroviamo il titolo di ricercare applicato a qualche composizione si tratta di brani nei quali l'autore è cosciente di aver operato un "recupero archeologico", di aver cioè utilizzato una forma ormai stereotipa e morta: Bach chiamerà ricercari alcuni brani della raccolta *L'arte della fuga*, riprendendo la forma e le caratteristiche dell'antico genere, ma que-

• Un grande organo settecentesco tratto da *Gabinetto armonico* di Filippo Bonanni. L'organo e il clavicembalo contribuirono allo sviluppo delle forme strumentali polifoniche, permettendo ad un unico esecutore di suonare contemporaneamente più linee melodiche.

• Wolfgang Amadeus Mozart al pianoforte. Nonostante la forma della fuga fosse ai suoi tempi superata, il compositore austriaco ne fece uso soprattutto negli anni della sua formazione, trascrivendo pezzi di Bach e di Haendel.

sto è spiegabile da un lato con il discorso or ora accennato, dall'altro con l'amore dimostrato da Bach per le forme "severe" e basate sul contrappunto.

Quando scompare il ricercare prende corpo la *fuga*.

La fuga

Il termine era apparso nel secolo XIV, sull'onda della grande cultura musicale fiamminga, e indicava semplicemente un procedimento musicale imitativo o, più specificamente, a *canone*: si parlava di fuga semplicemente facendo riferimento a una sezione di qualsiasi forma che presentasse la caratteristica di essere scritta in stile fugato, cioè imitativo.

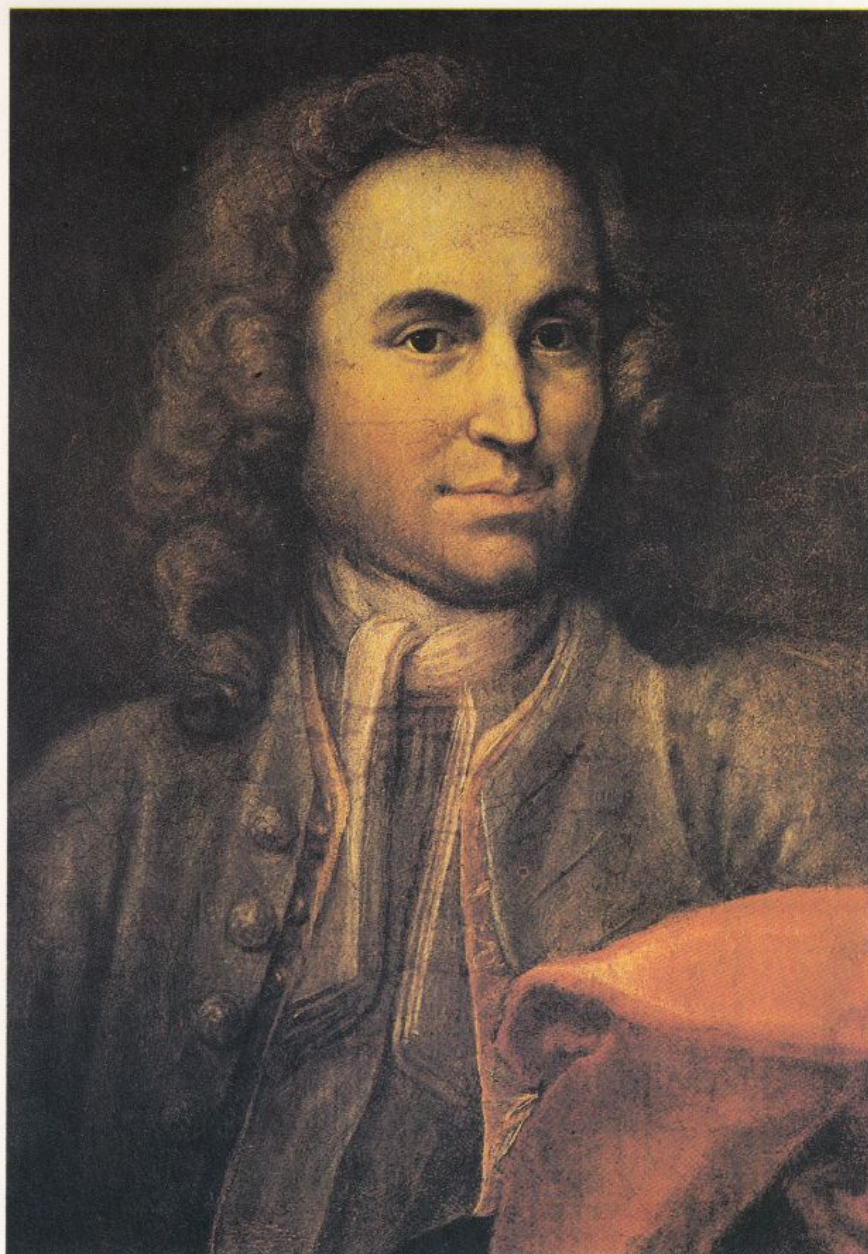
Dal Trecento alla fine del Cinquecento il termine fuga rimane pertanto a indicare solo lo stile fugato, mentre il ruolo di orma contrappuntistica strumentale è tenuto dalla *toccata*, dal *ricercare*, dal *capriccio*, dalla *fantasia*.

Solo con il decadere di queste forme (che, in un certo senso, finiscono per raggrupparsi dando origine a una forma contrappuntistica per eccellenza) la fuga inizia ad acquistare un carattere ben definito.

Il compositore che seppe stabilizzare e codificare la fuga è Bach, il quale riuscì a compenetrare e far convivere il principio polifonico e orizzontale su cui si basa la fuga, come tutte le forme contrappuntistiche, con l'attenzione "verticale" per l'armonia e per gli incontri delle linee orizzontali.

La fuga fu la forma nella quale Bach poté esercitare le proprie sperimentazioni in campo polifonico di alta tecnica compositiva, per così dire: molti dei temi che egli scelse per le sue fughe presentano enormi difficoltà nel loro sviluppo; per questo motivo le fughe costruite da Bach sono spesso un vero e proprio pezzo di bravura e non a caso l'ultima opera del compositore tedesco, rimasta incompiuta, si intitola *Die Kunst der Fuge* e cioè *L'arte della fuga*.

Dopo Bach, anzi, già all'epoca di Bach, l'interesse per le forme contrappuntistiche decadde.

Gli sporadici esempi di fughe che troviamo in Mozart non servono che a confermarci la scarsa diffusione del genere in un secolo che preferiva di gran lunga occuparsi di *monodia accompagnata*, o meglio di brani composti da una melodia variamente armonizzata. Avremo una leggera inversione di tendenza solo nei primi anni del XIX secolo, quan-

• Johann Sebastian Bach è giustamente considerato il più geniale compositore di fughe della storia della musica. Oltre a comporne numerose per organo e clavicembalo, Bach sperimentò questa forma polifonica anche in strumenti tradizionalmente solo melodici: ad esempio compose tre sonate per violino solo che prevedono un tempo di fuga. Negli ultimi anni della sua attività, il tedesco si dedicò alle speculazioni sulla forma della fuga, componendo un'opera, *l'Arte della fuga*, che è un trattato sull'argomento a cavallo tra il 700 e l'800.

do Beethoven recupererà la fuga ponendola a conclusione di alcune fra le sue ultime composizioni (ad esempio alla fine di un quartetto d'archi e di una sonata per pianoforte), anche se in certi casi specificherà che si tratta di fughe "con alcune licenze", quindi, più di fughe di tipo bachiano.

Anche i compositori che vengono dopo Beethoven si occupano della fuga cercando di renderla meno rigorosa con l'introduzione di un interesse più spiccato per l'andamento armonico; alcuni autori, come Brahms, la evitano perché troppo carica di storia per potere essere considerata un genere vivo.

Anche passando all'epoca moderna e contemporanea non si trova una diffusione tale del genere che permetta di non considerarlo decaduto: a parte qualche esempio di fuga composta da musicisti della corrente cosiddetta neoclassica, essa sembra essere considerata una forma troppo codificata perché sia possibile adattarla alle moderne esigenze; in compenso, date le difficoltà compositive che presenta, è usata stabilmente quale prova dell'abilità di un compositore: esercitarsi a scrivere fughe è ancora uno dei modi più utili per rendersi padroni della tecnica del comporre.

La struttura della fuga

Dei due generi di cui abbiamo tracciato ora la storia prenderemo in considerazione, dal punto di vista formale, solo la fuga, che si pone come struttura polifonica per eccellenza riassumendo quindi anche i principi del ricercare.

Gli elementi che principalmente caratterizzano la fuga nella sua genesi sono essenzialmente due:
a) tendenza all'esecuzione esclusivamente strumentale, perlomeno in fase iniziale;
b) utilizzo di un unico tema (monotematismo) e non di molti come poteva avvenire nel ricercare; questo tema prendeva e prende il nome di *soggetto* e rappresenta la base della composizione.

La struttura della fuga si definì ben presto nelle forme oggi considerate classiche e i compositori, dal barocco fino ai giorni nostri, se ne servirono secondo gli stessi schemi anche se seguendo stili differenti.

La fuga dunque, come puoi vedere nella videopagina 1, è una struttura definita molto chiaramente che prevede la presenza di tre parti fisse più una facoltativa.

(1) ESPOSIZIONE

(2) SVILUPPO

(3) STRETTO

(4) CODA

STRUTTURA

(1) ESPOSIZIONE

Nell'esposizione le varie voci (tre, quattro o cinque nelle versioni classiche) presentano il tema entrando l'una dopo l'altra; generalmente la seconda e la quarta esposizione sono alla *dominante* rispetto alla prima e alla terza, che si presentano nella *tonalità d'impianto*.

Quando una voce ha finito di esporre il tema (detto come abbiamo visto soggetto) non tace, ma prosegue passando a quello che viene detto, per il suo rapporto con il soggetto, *controsoggetto*, proseguendo, alla fine di questo, a una parte liberamente contrappuntistica.

Lo stesso procedimento si ripete per tutte le voci, fino a terminare l'episodio, come meglio illustrato nella seconda videata.

(2) SVILUPPO

Dopo questa prima parte, che introduce tutto il materiale della composizione, abbiamo lo sviluppo, formato dai *divertimenti*.

Essi sono piccole sezione nelle quali si "gioca" con frammenti di tema, controsoggetto o altro tratti dall'esposizione passando a tonalità diverse da quella d'impianto, in modo da variare il tessuto armonico; le riesposizioni non riprendono per intero il procedimento sopra mostrato, ma si limitano a enunciare il tema una o due volte.

• **Nell'epoca di Beethoven la fuga era considerata una forma arcaica, quindi poco usata. La genialità di Beethoven si applicò comunque a questa forma quando il compositore scrisse la grande fuga per quartetto d'archi, ultima composizione per questa formazione.**

DELLA FUGA

(3) STRETTO
Arriviamo quindi alla parte conclusiva, lo stretto, o meglio, gli stretti: si tratta di episodi nei quali le varie voci riespongono il tema a distanza sempre più ravvicinata, senza però arrivare a sovrapporsi, dando così l'effetto di un incalzare verso la fine (videopagina 3),

(4) CODA
Il tutto può essere concluso da una coda, spesso sostenuta da un *pedale*, cioè una nota tenuta per una o più battute, generalmente la *tonica*, che accentua il senso di conclusione armonica.
Sopra questo pedale le altre voci intervengono con disegni variabili creando così successioni di dissonanze e consonanze.

• **Esempio di fuga per clavicembalo di Johann Sebastian Bach.**

Con la quarta videopagina prendiamo in considerazione un esempio pratico di tutto quanto è stato spiegato finora: tratteremo della prima fuga dal secondo volume del *Clavicembalo ben temperato* di Bach.

La tonalità è quella di Do maggiore e la fuga è a tre voci.

Innanzitutto ascoltiamo, premendo il tasto A, il tema: come possiamo notare, esso è composto da quattro battute (la conclusione è sul primo movimento della quinta) e inizia in levare, cioè a metà del primo movimento; si tratta di un tema piuttosto semplice e "tranquillo".

La voce che ha enunciato per prima il tema non si ferma una volta terminato ma prosegue con quello che abbiamo chiamato controsoggetto: ascoltiamo ora il seguito del soggetto premendo il tasto B.

Ora che abbiamo riconosciuto i due elementi fondamentali di questa fuga siamo pronti ad ascoltare il primo episodio, di 13 battute, nel quale le tre voci entrano in successione (videopagina 6). Alla stessa battuta 13 inizia il primo divertimento, che prende lo spunto iniziale del tema trasportandolo in diverse tonalità e passandolo fra le varie voci.

Non ci soffermiamo a considerare tutti i divertimenti e le riprese del tema; meglio passare direttamente alla parte conclusiva della fuga, quella dove le esposizioni del tema appaiono "ristrette" e si intersecano l'un l'altra.

Quest'ultima parte inizia a battuta 72, ma le riprese cominciano ad accavallarsi solo a battuta 76, quando due voci procedono addirittura in raddoppio a distanza di terza.

Pochi accordi concludono questa fuga, che non è fra le più complicate di Bach, ma dimostra una notevole vivacità oltre che una complessiva piacevolezza all'ascolto.

Il lessico musicale

C

Complementari (intervalli)
Gli intervalli si dicono complementari quando sommati all'intervallo a loro inverso formano l'intervallo di ottava.

Composti (intervalli)
Gli intervalli sono composti quando superano l'ottava, come la nona, la decima, l'undicesima, la dodicesima e la tredicesima.

Questi intervalli altro non sono che intervalli di seconda, terza, ecc. più l'ottava.

D

Divertimento
A questo termine sono collegati, in campo musicale, due diversi significati: il primo rimanda a una forma musicale da camera non canonizzata, diffusa nel periodo classico, di carattere leggero (come implica il termine stesso), generalmente composta da una successione di tempi diversi e in un certo modo simile alla serenata e alla cassazione (ad esempio i divertimenti di Mozart).

Nel secondo caso invece il termine divertimento sta a indicare una parte dello svolgimento di una fuga, e precisamente la parte costruita su frammenti di tema o di controsoggetto, ricca di richiami e modulazioni.

• Suonatrice di liuto in un affresco del castello del Buonconsiglio a Trento.

Liuto
Strumento della famiglia dei cordofoni, il liuto è simile al mandolino anche se di dimensioni diverse. È composto da un lungo manico con il cavigliere ricurvo all'indietro e da una cassa di risonanza ovale e molto bombata.

Dotato generalmente di sei corde accordate per intervalli di quarta con uno di terza fra la terza e la quarta corda: tutte le corde, tranne la più acuta, sono doppie.

Il liuto, di origine araba, venne importato in Europa nel Medio Evo; ebbe particolare diffusione nel periodo rinascimentale, sia come strumento solista sia come sostegno per le voci e rimase in uso fino al XVIII secolo per poi lasciare il passo alla chitarra.

M

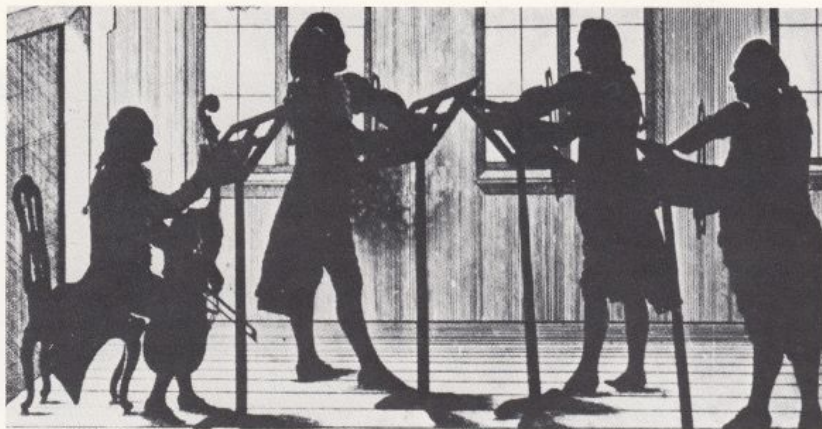
Mottetto

Composizione vocale polifonica, diffusa con varie forme dal 1100 alla fine del 1600; i momenti di maggiore fioritura vanno però dai primi anni del Duecento alla fine del Trecento e dall'inizio del Quattrocento alla metà del Cinquecento.

Il primo periodo vede il mottetto composto su testi sacri e profani, con ritmi anche molto complicati, spesso cantato su più testi contemporaneamente, anche in lingue diverse.

Il mottetto del secondo periodo, detto fiammingo, è invece rigorosamente sacro, generalmente in latino e sviluppa sostanzialmente l'aspetto polifonico.

Questa forma sarà comunque argomento di una intera sezione.

• Philippe de Monte è uno dei maggiori mottettisti fiamminghi del XV secolo.

• La silhouette di uno dei primi quartetti d'archi (intorno al 1750), forse quello di Boccherini, compositore e virtuoso di violoncello. Da notare che all'epoca solo il violoncellista sedeva mentre gli altri suonavano in piedi.

P

Preludio

Composizione che ne introduce altre o che comunque apre una rappresentazione o un'esecuzione.

Il preludio non ha mai avuto una forma precisa: ha adottato forme improvvisative o ha seguito schemi formali di altre composizioni.

Indica anche il brano strumentale che apre un atto nelle opere liriche.

Quartetto d'archi

Ensemble strumentale costituito nella sua forma classica da due violini, una viola e un violoncello.

È il principale organico per la musica da camera del secolo scorso.

S

Stretto

È così chiamata la parte conclusiva della fuga, nella quale il tema viene presentato dalle varie voci a intervalli sempre più ristretti, fino alla sovrapposizione; lo stretto è spesso concluso da un pedale, episodio costruito interamente su un'unica nota di basso.

Terzina

Raggruppamento ritmico di tre figure musicali che, contrassegnate dal numero tre, devono essere eseguite in un tempo totale pari a due di esse.

Tritono

Detto anche "Diabolus in musica", è l'intervallo di quarta eccedente (4+) che presso gli antichi veniva considerato sinistro, quindi sapientemente evitato.

Parliamo di musica

Storia della musica III: dal romanticismo ai giorni nostri

Alla fine del periodo classico la musica ha ormai acquisito una notevole autonomia; già dagli ultimi decenni del Settecento il musicista non si trova più sottoposto al nobile, illuminato o meno, in qualità di "servitore e fornitore di musica per svago": il progressivo decadere della classe nobiliare e il contemporaneo affermarsi di quella borghese alla guida della società impongono un cambiamento della figura del musicista e della funzione musicale.

La corrente culturale in ascesa, il romanticismo, tende ad attribuire a quelle che vengono definite "arti" un peso maggiore: non si tratta più di applicazioni accessorie, destinate allo svago, ma delle massime espressioni dell'uomo, nelle quali emerge la sua parte migliore, vale a dire lo spirito.

Il musicista perciò non è più un bravo artigiano, un "manipolatore di suoni", sia pure ad alto livello, ma un genio libero di esprimersi al di là di qualsiasi costrizione formale e quindi materiale.

In questo modo vengono a cadere tutti gli apparati formali costruiti e utilizzati fino ad allora: sonata, concerto, eccetera, se non scompaiono, sicuramente perdono la loro stabilità e lasciano il passo alle cosiddette forme libere, nelle quali ogni compositore esprime autonomamente le proprie suggestioni, impressioni e sentimenti: pensiamo ai notturni o ai preludi di Chopin, alle bagatelle di Beethoven, alle novellette e ai pezzi per l'infanzia di Schumann.

Tutte le arti, e con esse la musica, sono ormai considerate libera creazione dello spirito al di là di qualsiasi condizionamento materiale: l'artista può agire come meglio crede, senza dover sottostare al gusto dominante.

Questo è ancor oggi il concetto di musica che ci portiamo appresso e il musicista è ritenuto artista in senso assoluto, magari un po' pazzo e stravagante ma sempre geniale; il cliché comincia però a usurarsi, anche perché nel campo della musica "colta", si è arrivati spesso a livelli di libertà di composizione considerati dai più eccessivi.

Molti autori contemporanei si sono perciò rivolti verso altri concetti e altre forme di musica, come per esempio quella leggera, che, vista nelle sue espressioni migliori, può essere considerata la valida erede della musica "d'uso" dei periodi barocco e classico.

Per questo si è tornati in alcuni casi alla "musica per", cioè considerata come fatto artigianale e quindi formale, abbandonando l'idea di una musica pura che vive per sé stessa senza contatti con la vita quotidiana.

• Franz Schubert è tra i primi rappresentanti del romanticismo in musica. Il movimento romantico cercò fin dal suo nascere di affrancarsi dalle forme musicali canoniche a favore di una maggiore libertà compositiva.

Gli strumenti della musica

Il clarinetto

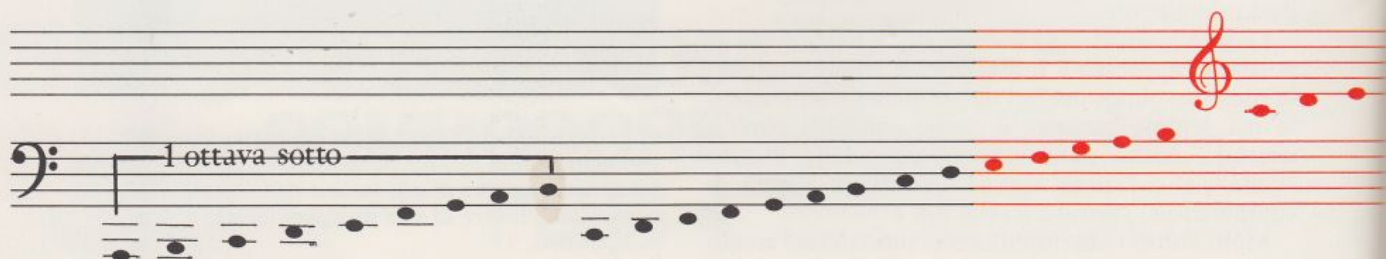
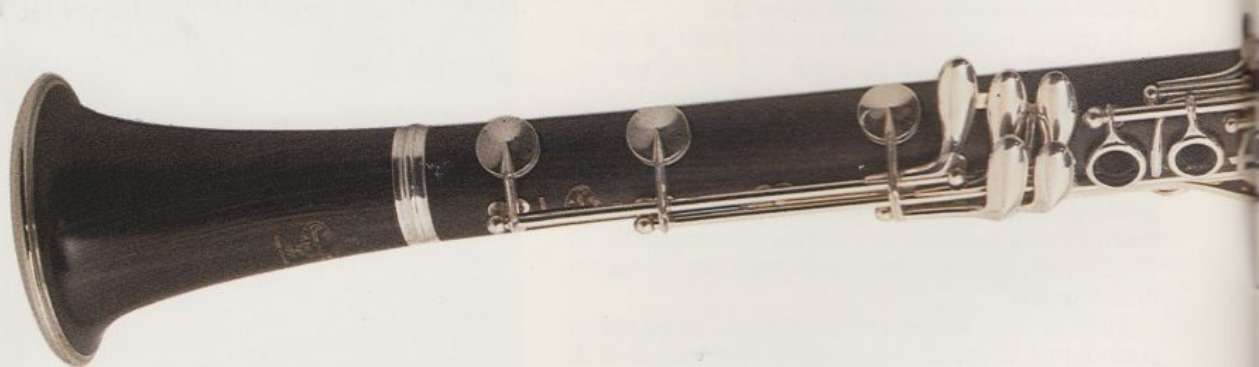
Strumento con una storia alquanto particolare, può essere considerato antichissimo ma allo stesso tempo relativamente giovane; infatti nelle sue strutture essenziali lo ritroviamo fin dalle epoche più remote (e sicuramente dal Medio Evo) mentre nella sua forma moderna compare alla fine del XVIII secolo.

Il clarinetto moderno è uno strumento a tubo cilindrico, di legno (perciò classificato nella categoria degli strumenti detti *legni*); a esso viene applicata un'imboccatura che contiene un'ancia battente, cioè libera, e numerose chiavi, che servono a chiudere i fori praticati sullo strumento.

Il timbro del clarinetto è piuttosto nasale — senza arrivare però a quello dell'oboe con la sua doppia ancia — e al tempo stesso brillante.

Come numerosi altri strumenti a fiato, il clarinetto fa parte di una numerosa famiglia; infatti possiamo trovarne ben quindici tipi con diverse estensioni, precisamente dal più grave al più acuto:

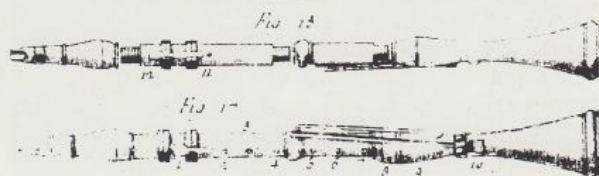
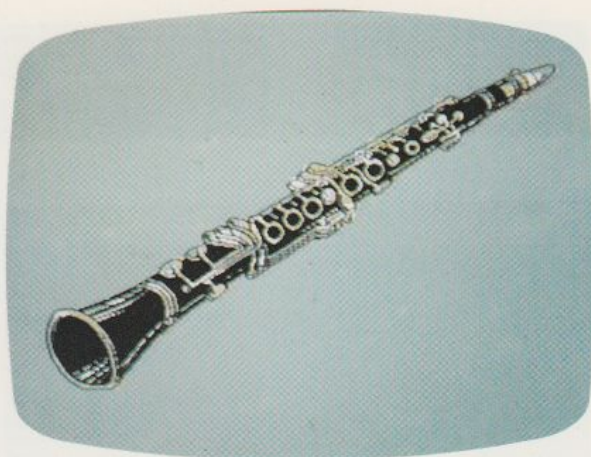
Clarinetto contrabbasso	**in Sib**
Clarinetto contrabbasso	**in Mib**
Clarinetto contrabbasso	**in Fa**
Clarinetto basso	**in La**
Clarinetto basso	**in Sib**
Clarinetto contralto	**in Mib**
Corno di bassetto	**in Fa**
Clarinetto contralto	**in Fa**
Clarinetto soprano	**in La**
Clarinetto soprano	**in Sib**
Clarinetto soprano	**in Si**
Clarinetto soprano	**in Do**
Clarinetto piccolo	**in Re**
Clarinetto piccolo	**in Mib**
Clarinetto piccolo	**in Lab**

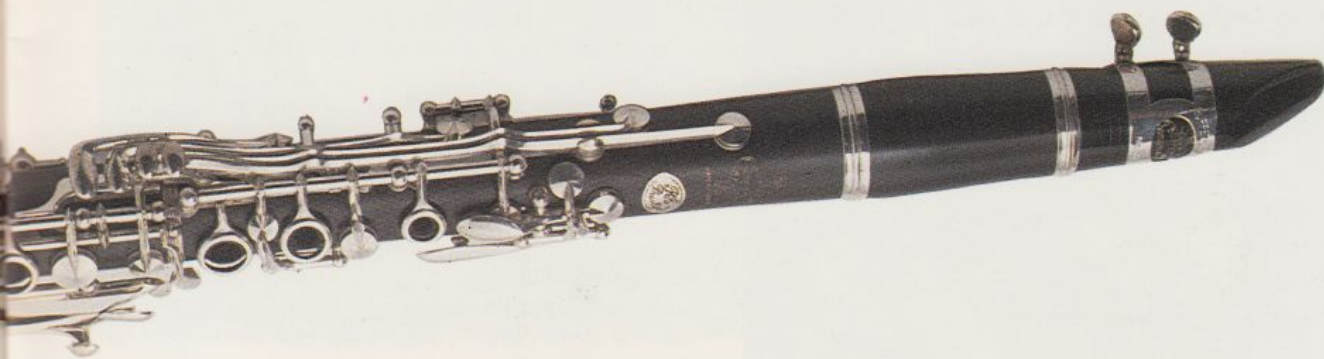
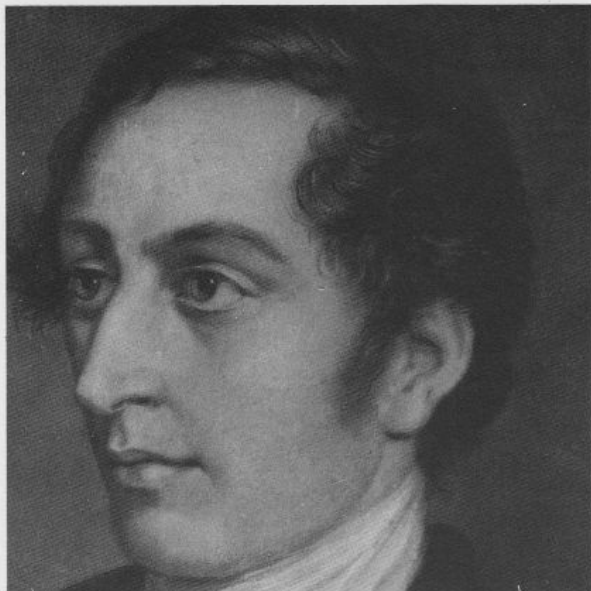
Come appare da questo schema, anche il clarinetto, come avevamo visto in precedenza per il

saxofono è uno strumento traspositore, cioè esegue note di altezza diversa da quelle che l'esecutore legge sullo spartito.

Origini ed evoluzione

Tralasciando l'antichità, che degli strumenti a fiato ci offre iconografie e testimonianze incerte, il più diretto antenato del clarinetto, è quello che in francese viene definito *chalumeau.* Esso appare in Europa nel Medio Evo e le prime immagini che lo rappresentano sono generalmente di area iberica, il che potrebbe far pensare a un'origine araba dello strumento, considerato anche il fatto che allora la Spagna si trovava in parte sotto la dominazione araba. Lo *chalumeau* medievale infatti, spesso suonato in coppia, ricorda da vicino forme mediorientali di strumenti ad ancia.

Dal XIV al XVII secolo sotto il termine *chalumeau* sono compresi vari tipi di strumenti e in particolare due: uno ad ancia doppia e canna conica, predecessore dell'oboe, e uno a canna cilindrica e ancia semplice, predecessore del clarinetto.

Lo *chalumeau* è di legno e la sua forma ricorda vagamente quella di un flauto dolce; contrariamente a quanto avverrà nel clarinetto, le chiavi sono

• **Disegno di clarinetti tratti dalla *Encyclopédie di Diderot e D'Alembert*; in basso, un moderno clarinetto in Si bemolle a chiavi e, a piede di pagina, la sua estensione.**

1 ottava sopra

• Tre importanti compositori che, insieme all'immancabile Mozart, hanno scritto per il clarinetto: in alto, Carl Maria von Weber, che allo strumento ha dedicato due Concerti, un Concertino e un Quintetto con archi; in basso, Paul Hindemith, compositore del nostro secolo e autore di un Quintetto e di numerosa musica da camera. Nella pagina accanto, Johannes Brahms, che negli ultimi anni della sua vita compose due sonate per clarinetto e pianoforte e uno splendido Quintetto con archi (due violini, viola e violoncello).

praticamente assenti e l'imboccatura non è separabile dal corpo dello strumento.

Lo *chalumeau* veniva generalmente utilizzato per evocare atmosfere pastorali che bene si adattavano al suono notevolmente nasale.

Le modifiche che segnano il passaggio dallo *chalumeau* al clarinetto risalgono alla fine del XVII secolo e sono opera di Johann Christoph Denner, costruttore di strumenti a fiato operante a Norimberga.

In breve tempo, il clarinetto si arricchì di chiavi che permisero un'estensione e possibilità virtuosistiche sempre maggiori: nel 1867 Theobald Bohm applicò un sistema di chiavi particolari che rinnovò radicalmente l'impostazione dello strumento e il modo di suonarlo, migliorandone sensibilmente le caratteristiche.

Dopo aver subito queste modifiche il clarinetto non ha avuto ulteriori evoluzioni importanti, rimanendo sostanzialmente immutato fino ai nostri giorni.

Il repertorio

Il clarinetto e il suo antenato, lo *chalumeau,* mostrano fin dall'origine una particolare vocazione all'impiego orchestrale: solo nel periodo in cui inizia a scomparire il secondo e a diffondersi il primo troviamo una letteratura musicale anche solistica.

È frequente invece l'impiego dell'uno e dell'altro in numerose opere della prima metà del Settecento; troviamo lo *chalumeau* nell'orchestra per melodrammi di Bononcini, Haendel e Gluck; Vivaldi scrive concerti che prevedono l'uso del *salmò,* corruzione della parola *chalumeau,* che indica però lo stesso strumento.

Già nel 1704 uno stampatore di Amsterdam aveva tuttavia pubblicato degli *Airs* per due clarinetti, e clarinetti sono introdotti nelle orchestre di Telemann, di Vivaldi e dell'operista Jean Philippe Rameau.

I primi concerti per clarinetto solista sono all'incirca della metà del XVIII secolo, e sono opera di compositori, oggi semisconosciuti, quali Molter e Pokorny.

Di maggior rilievo sono invece i concerti dedicati al clarinetto da importanti rappresentanti della scuola di Mannheim, nella quale tutti gli strumenti a fiato ricevettero un notevole impulso: K. e J. Stamitz scrivono composizioni ancor oggi piacevoli all'ascolto che hanno oltre tutto il merito di aver

fatto conoscere il clarinetto al giovane Mozart, il quale dedicherà a questo strumento un concerto, inserendolo inoltre in altre composizioni di grande valore.

L'uso del clarinetto nella musica da camera viene sancito da Beethoven il quale, pur senza scrivere solo per questo strumento, lo inserisce in un *Quintetto* e in un *Sestetto* per fiati e nel *Settimino* oltre a utilizzarlo magistralmente nella *Pastorale*.

Uno dei compositori che dedicano più spazio al clarinetto è von Weber, che scrive due concerti per clarinetto e orchestra, variazioni e un *Gran Duo concertante* per clarinetto e pianoforte.

Per tutto l'Ottocento il clarinetto mantiene la sua funzione di strumento da camera, utilizzato in questa veste da compositori come Schumann, Brahms, Reger e altri.

In Francia, fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, troviamo un rinnovato interesse per le sonorità degli strumenti a fiato, usati a volte in modo evocativo e rivolto al passato (pensiamo per esempio a *Syrinx* di Debussy per flauto solo o al suo *Prelude à l'apres-midi d'un faune,* che ci riportano ad atmosfere arcadiche e a climi da Grecia mitologica), a volte estremamente moderno; il clarinetto, per il suo timbro chiaro e penetrante si adatta meglio a questa seconda tendenza e trova il suo impiego nelle opere di musicisti come Milhaud, Hindemith (*Quintetto con archi* e *Sonata per pianoforte e clarinetto*), Honegger (*Sonatina per clarinetto e*

pianoforte, Petite suite per clarinetto, violino e piano) e del sopracitato Claude Debussy (*Rhapsodie* per clarinetto e orchestra).

Dal romanticismo in poi, inoltre, il clarinetto diviene strumento d'obbligo nell'orchestra e l'organico standard ne prevede quattro o cinque, con la presenza sporadica di clarinetti di taglie maggiori rispetto a quelle più diffuse.

Il clarinetto trova largo uso anche nella musica contemporanea; numerosi compositori lo hanno utilizzato da solo, in varie formazioni e, in alcuni casi, in coppia con un nastro magnetico, sfruttandone tutte le risorse note e cercando di ampliarle, secondo una tendenza comune a buona parte della musica colta contemporanea.

• Igor Stravinsky ha composto per il clarinetto tre pezzi per lo strumento solo e un concerto, l'*Ebony Concert*, ispirato alla musica jazz. Il clarinetto, nato per la musica classica, ha trovato larga diffusione nella musica leggera; nella pagina accanto, Patty Smith suona lo strumento in concerto. Ottimi dilettanti di clarinetto sono anche il cantante Lucio Dalla l'attore Woody Allen

Il clarinetto nel jazz

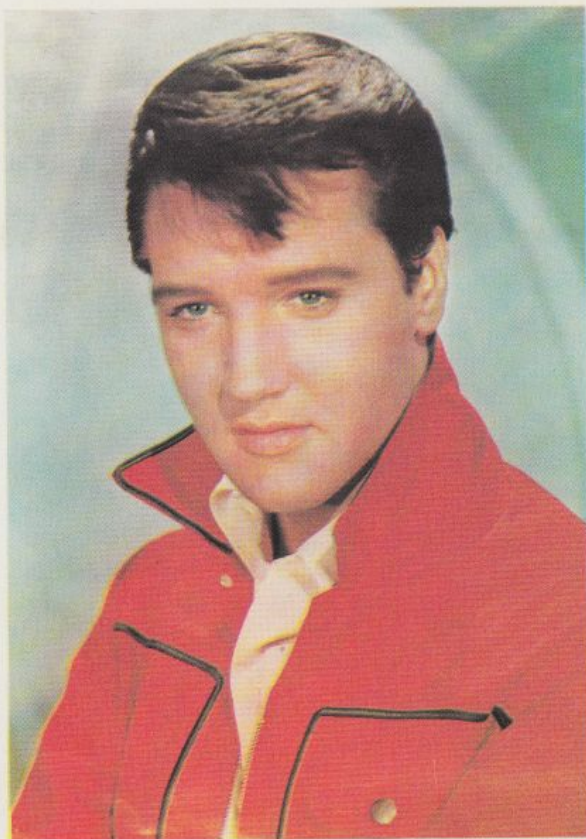
Uno dei campi musicali in cui il clarinetto ha avuto maggior successo è senz'altro quello jazzistico: fin dagli inizi, e cioè dal jazz di New Orleans, lo troviamo fra gli strumenti fondamentali delle bands, anche se, in seguito non ebbe la diffusione e l'importanza che vennero attribuite invece al saxofono.

Il suono del clarinetto, che permette sensibili variazioni dinamiche e che, come abbiamo già notato, si caratterizza per il timbro penetrante e pulito (non per niente il nome clarinetto è una diminuzione di clarino, cioè strumento dal timbro chiaro) ben si adattava all'aggressività dello *hot jazz* delle origini e in generale al tipo di espressività jazzistica.

Già la formazione di Buddy Bolden prevedeva la presenza di un clarinetto, che rimarrà costante per tutta la storia del jazz. Fra i primi clarinettisti di un certo valore troviamo Johnny Dodds, che fu un po' il padre per tutti gli altri che lo seguirono; appartenente alla formazione di King Oliver fu contemporaneo di un altro grande clarinettista, Jimmie Noone che suonò in varie formazioni e Sidney Bechet che più degli altri ebbe il merito di portare il clarinetto a strumento solista.

Senza stare a fare un percorso storico dei maggiori clarinettisti di jazz, citiamo: Barney Bigard, che fece parte delle grandi orchestre di Morton e Ellington; Jimmy Dorsey, anche valido saxofonista; non poteva mancare il "re dello swing" Benny Goodman e altri validi clarinettisti come Woody Herman, George Lewis, Milton "Mezz" Mezzrow, Pee Wee Russell, Artie Shaw e tanti altri.

Il be bop degli anni Cinquanta segnò un po' la crisi di questo strumento, sebbene emersero musicisti del livello di Jimmy Giufre, Bill Smith, Stan Hasselgard (1922-1948) grande innovatore stroncato da una morte prematura, per terminare con il bravo John La Porta, dedicatosi soprattutto all'insegnamento, e il superlativo Buddy De Franco che rimane tuttora una delle più grandi rivelazioni dal bop a oggi.

La struttura musicale

• **Elvis Presley è stato uno dei primi e più importanti rappresentanti del rock and roll; nella pagina accanto, Mick Jagger, leader incontrastato dei Rollig Stones.**

Dal rock al punk

Se esiste un tipo di musica che sfugge alle definizioni, nonostante sia diffusissima e presente in moltissime situazioni della vita di ogni giorno, questa è la musica leggera, anche perché la vediamo perdersi in mille correnti che si mescolano e si influenzano a vicenda in un universo variegato ed estremamente confuso.

Rock, hard rock, punk, new wave, funky, heavy metal e tante altre sono le diverse facce di questo organismo complesso, facce spesso tanto effimere da scomparire non appena le si incomincia a individuare chiaramente.

Tutti i generi che esamineremo hanno come denominatore comune la derivazione da un "genere capostipite", che possiamo individuare nel *rock*.

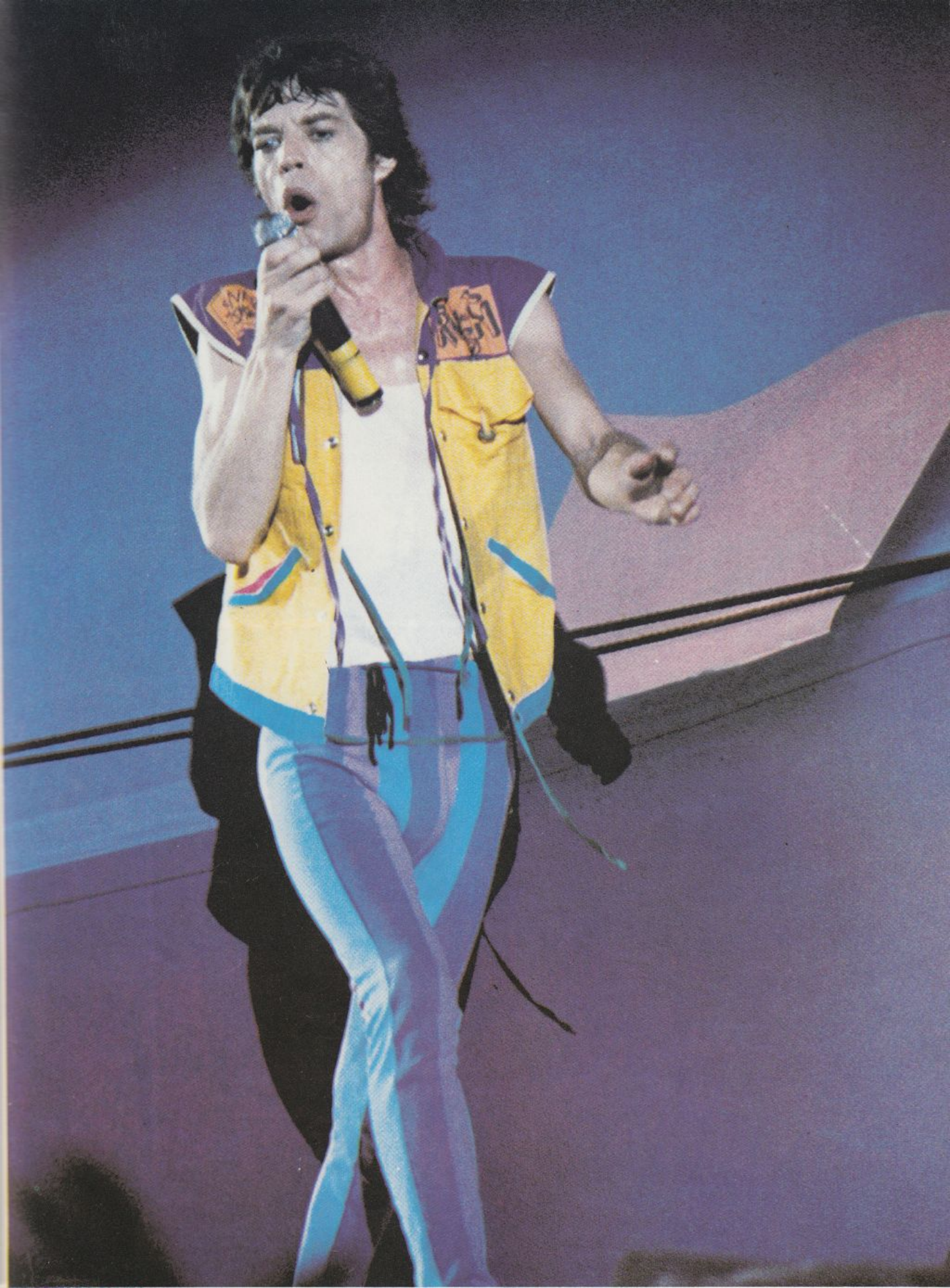
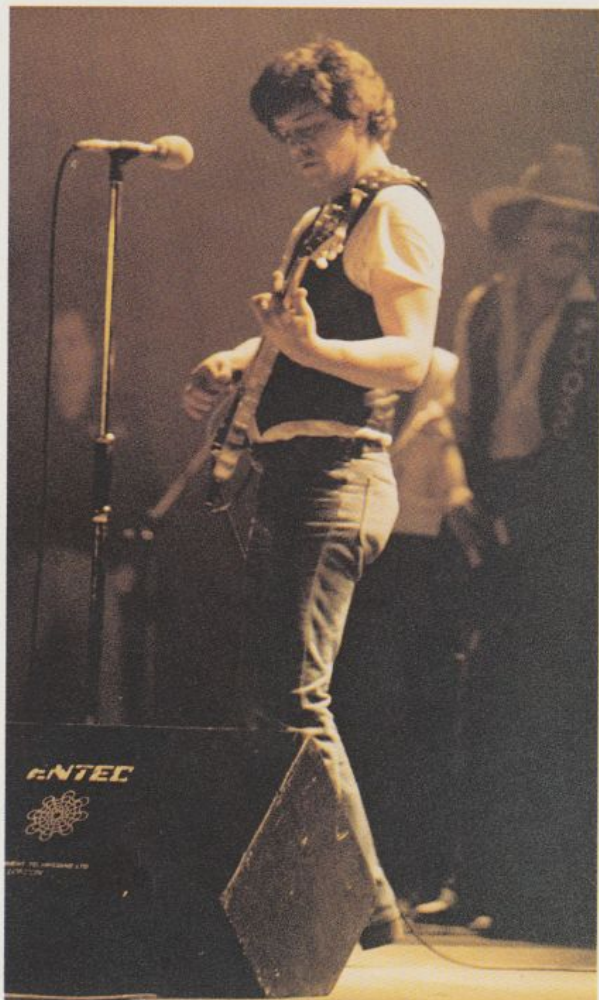
I fenomeni musicali che seguono la nascita del rock si possono assimilare in un organismo unico anche se ricco di aspetti ed estremamente mutevole, organismo che va più generalmente sotto il nome di *pop music,* abbreviazione di *popular music* nell'accezione anglosassone del termine, cioè di musica a larga diffusione e non nell'accezione italiana di musica folkloristica ed etnica.

Risulta estremamente difficile dare un resoconto esatto e dettagliato degli infiniti scambi di influenze, dei numerosi passaggi e contaminazioni fra un genere e l'altro all'interno della pop music: una delle caratteristiche più tipiche è proprio il suo continuo evolversi e attingere nuove idee da esperienze diverse.

Cerchiamo comunque di delinearne schematicamente l'evoluzione dagli anni Cinquanta fino a oggi, anche se può sembrare strano cercare di definire un fenomeno musicale tanto dinamico.

Gli anni Cinquanta e l'incontro con la musica nera

Elvis Presley, mito indiscusso del rock, probabilmente non si era reso conto dell'importanza che avrebbe assunto il tipo di musica da lui portata al successo.

Il fatto che alla musica bianca *country* venissero abbinati elementi neri in maniera così massiccia, con un'"iniezione" di ritmo e aggressività scono-

• **Lou Reed, famoso cantante rock degli anni Settanta, fotografato in concerto. Nella pagina accanto, due rappresentanti del complesso inglese Jethro Tull: il tastierista John Evan e il chitarrista Martin Barre.**

sciute, fu la vera grande rivoluzione che segnò una data storica nella cultura musicale mondiale.

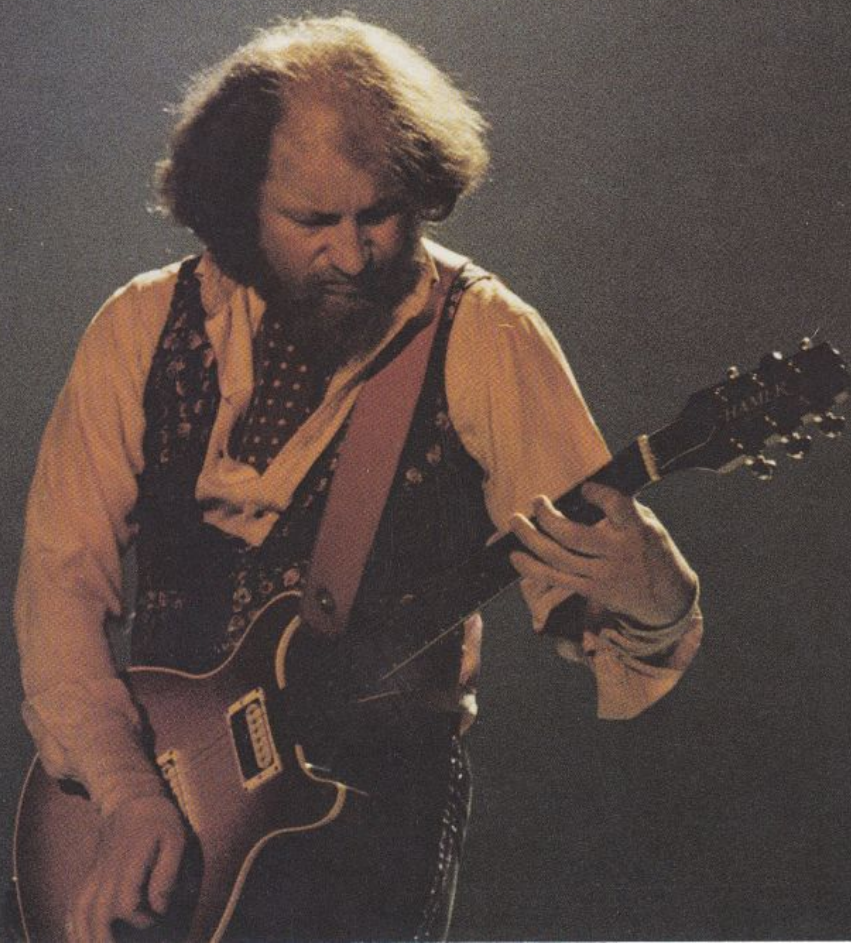
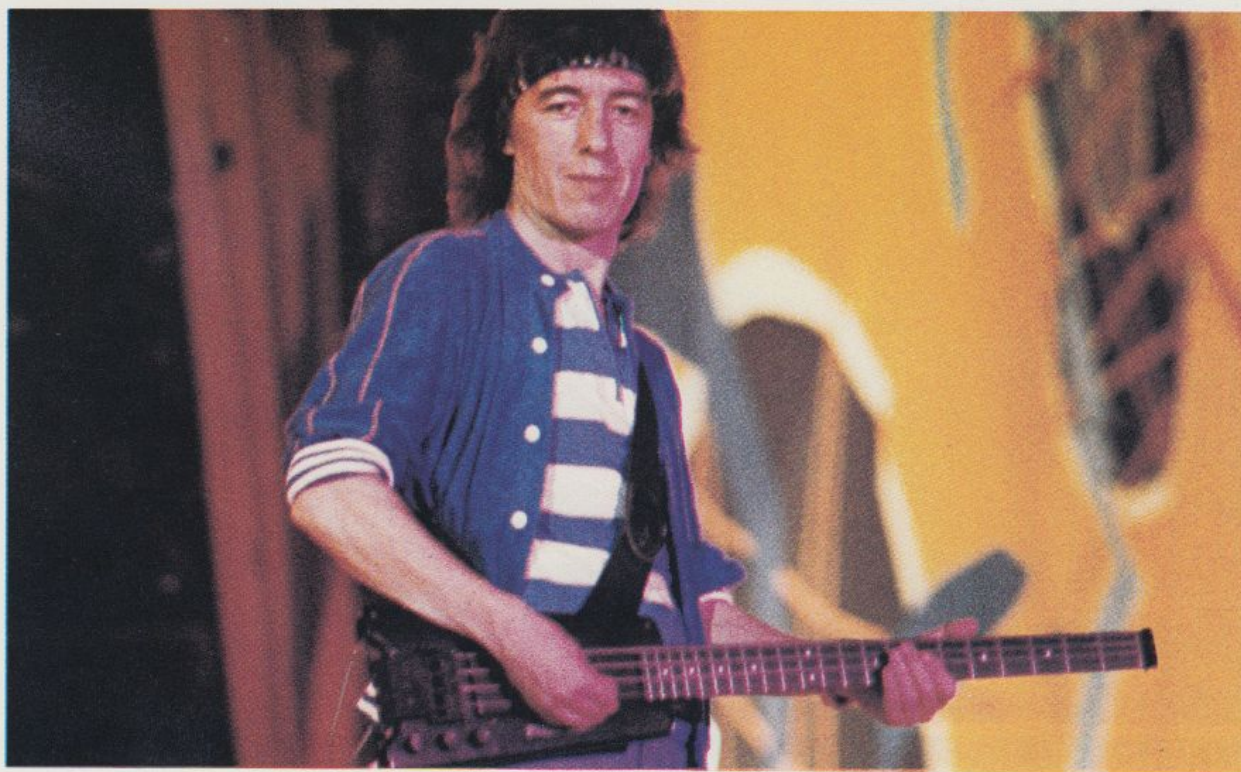
Non solo molti precedenti tentativi di bianchi di accostarsi alla musica nera si erano sempre basati sul copiare più che sull'elaborare gli elementi di questa cultura, ma addirittura si era arrivati a commercializzarli (si veda il caso dello swing), semplicemente "rubandoli", dopo averli impoveriti e banalizzati.

Il rock ha fuso e mescolato tre correnti ben distinte:
la musica definibile, anche se non esattamente, *pop,* più commerciale, presente nelle grandi città:
la musica *country,* diffusa essenzialmente nelle campagne;
il *rythm'n'blues,* la musica dei negri delle città, diffusa quasi esclusivamente negli ambienti emarginati.

Il misto di country e di rythm'n'blues lanciato, anche se non inventato, da Elvis — il primo rock è del 1955: si tratta dell'arcinoto *Rock around the Clock,* imposto da Bill Haley — riuscì a vitalizzare la musica bianca e può essere considerato punto di partenza o perlomeno di riferimento per quasi tutte le esperienze successive, sia nel campo del rock vero e proprio sia in altre diramazioni della musica leggera.

L'importanza data al ritmo — e conseguentemente allo strumento che supporta la base ritmica, la batteria — forte componente fisica del rock (ricordiamo gli spettacoli di Elvis), la vitalità, l'aggressività e anche, non ultimo, il volume sonoro di questa musica, che utilizza quasi esclusivamente strumenti elettrici, sono le caratteristiche che ritroveremo in molte correnti musicali successive, ormai accettate come dato di fatto, anche se all'epoca di Presley il loro inserimento fu tutt'altro che sereno. Venivano sconvolti infatti tutti i canoni della musica leggera che presentava generalmente uno spiccato carattere melodico ed era giudicata eccessivamente "sdolcinata" e romantica.

I nomi dei musicisti che sono emersi nel rock delle origini, oltre ai già citati Presley e Haley con il complesso dei Comets, sono Buddy Holly e i Crickets, Jerry Lee Lewis, Paul Anka e, fra i cantanti neri, "usciti allo scoperto" sulla scia del successo di questo genere misto, il mitico Little Richard e i Platters.

Contemporaneamente al rock, la musica nera continua la sua evoluzione in senso autonomo: proprio fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli

anni Sessanta nasce un nuovo genere, denominato *funk* o *funky,* che, con varie vicissitudini, continua tuttora ad avere successo.

Il capostipite dei musicisti funk è un altro fantastico showman, James Brown che opera una trasformazione sul rythm'n'blues, caricandolo di ritmi ossessivi e ipnotici e di interventi strumentali veramente incredibili.

Dopo di lui si avranno varie contaminazioni del genere fino ad arrivare al *funk bianco* e al contemporaneo *techno-funk* o al *salsa-funk* di gruppi come Kid Creole & The Coconuts.

Il beat e gli anni Sessanta

Contrariamente al rock, come tutti sanno, la musica *beat* ha origine in Gran Bretagna e non bisogna quindi confonderla con il beat letterario, la corrente di pensiero diffusa in America negli anni Cinquanta da scrittori come Kerouac, Ferlingetti, Ginsberg e altri dal quale comunque il beat inglese prese spunto.

L'origine inglese risulta abbastanza inconsuenta considerando che, fino a quel momento, l'Inghilterra era stata assente dalla scena della musica leggera, rimanendo a rimorchio di altre nazioni.

Il termine beat deriva non solo dal movimento letterario ma anche dal beat inteso in senso jazzistico, cioè come pulsazione ritmica della musica.

Il beat nasce quando ormai la rivoluzione del rock'n'roll è stata assorbita nel consenso dei mass-media e ne riprende lo spirito anticonformista aggiungendo però un sapore di constestazione più accentuato; i modelli dei primi cantanti beat sono da una parte i *blues singers,* simbolo di una cultura che resisteva a oltranza, e dall'altra i primi *rockers.*

Il beat parte come movimento *underground,* cioè letteralmente sotterraneo e quindi clandestino, ma presto attira l'attenzione delle masse giovanili e poi delle industrie discografiche, venendo a rappresentare per le prime una cultura in cui riconoscersi, e per le seconde un grosso business.

I primi gruppi beat appaiono sulla scena all'inizio degli anni Sessanta e, come abbiamo già detto, si tratta di gruppi underground; la composizione standard prevede quattro o cinque elementi, con tre chitarre (una melodica, una ritmica e un basso), batteria e, quasi sempre, voce solista.

Nel primo periodo rimane la prassi improvvisativa mutuata dalla musica nera che, pian piano, con la commercializzazione del genere, tenderà a sparire, accompagnata da un globale "addolcimento" di esso e da una caduta di importanza degli intermezzi strumentali, decisamente semplificati.

I complessi che hanno segnato la storia del beat sono noti: primi fra tutti i quattro ragazzi di Liverpool, i Beatles, simbolo per eccellenza dell'epoca beat; i Beatles danno vita alla cosiddetta "rivoluzione psichedelica", legata in parte all'avvento della droga usata come mezzo per trovare il benessere e acuire la spiritualità.

Poi abbiamo i longevi Rolling Stones, che contrastano con i Beatles per l'accentuazione estrema di tutte le caratteristiche del genere: ritmi ossessivi, sostenuti da potenti interventi di batteria, volumi altissimi, testi impostati su tematiche scottanti e spesso violente sono gli elementi tipici degli Stones in contrapposizione ai toni molto più moderati dei Beatles, certamente più "musicisti" dei primi. Questo non basta di certo per accusare questi ultimi di cedimento al commerciale: entrambi i gruppi hanno avuto e hanno tuttora un loro posto ben definito nel mercato discografico mondiale.

La cultura espressa dagli Stones ha radici profonde nell'emarginazione delle fasce cittadine meno abbienti e musicalmente è più vicina ai modelli neri di quanto non lo sia quella più occidentale e colta dei Beatles.

Oltre a questi classici dobbiamo ricordare altri nomi ugualmente famosi come, per esempio, gli Who e gli Animals.

• Bob Dylan, sulla breccia da oltre vent'anni è il caposcuola dei cantautori impegnati. Nella pagina accanto, il chitarrista dei Rolling Stones Bill Wyman.

L'America e il folk

Negli Stati Uniti il beat penetra sotto forme leggermente diverse, data la tradizione locale; essenzialmente la sua funzione è quella di favorire esperienze differenti accomunate però dalla stessa matrice ideologica, nella quale domina la tendenza pacifista.

Già dall'inizio degli anni Sessanta infatti, alcuni musicisti, la cui fisionomia mostra molti punti di contatto con quelli che si chiameranno in seguito, in Italia, cantautori, rielaborano la tradizione folk riscoperta e rinnovata negli anni Cinquanta da *singers* come Woodie Guthrie e Alan Lomax, unendovi forti influenze rock.

Il folk degli anni Cinquanta si proponeva di rileggere canzoni popolari, ma anche di dedicarsi alla composizione di nuove musiche che potessero avere, nell'America contemporanea, la stessa funzione sociale assunta da quelle folk in tempi precedenti.

Dalla fusione di questa corrente con le influenze rock nasce il *folk-rock,* genere che ha radici più profonde nella tradizione americana di quanto ne avesse il beat in quella inglese.

I maggiori rappresentanti del folk-rock sono Bob Dylan e Joan Baez, che con le loro ballate alla chitarra unite spesso a strumentazioni un poco più complesse, riescono a concentrare su di sé l'attenzione del pubblico giovanile e a divenire rappresentanti di un movimento che non rimane confinato alla musica ma si esprime anche nel sociale.

Bob Dylan e Joan Baez non sono solo "idoli" musicali, ma rappresentano guide politiche, spirituali e morali per la generazione della non-violenza e poi del *flower-power;* le loro canzoni sono apprezzate per i testi e per la musica, il più delle volte ripetitiva e certamente meno ricca di quella rock.

La generazione hippy

La fine degli anni Sessanta segna l'avvento del movimento *hippy,* che arriverà poco dopo il '68 in Francia, Italia e nei paesi anglosassoni dove sono ormai spariti i *teddy-boys,* i *mods* e i *provos:* la cultura giovanile si volge al pacifismo e all'esaltazione della libertà in tutti i campi.

Inizia la diffusione massiccia delle droghe usate per andare oltre il proprio corpo, per raggiungere mondi al di sopra della realtà; la musica è a tutti gli effetti un elemento di esaltazione spirituale, tanto da portare durante i grandi concerti il pubblico a livelli di trance. Il genere che emerge e che accompagna questa cultura è il *rock psichedelico* di gruppi come i Pink Floyd, i Moody Blues, i Move e i Traffic. Ma le figure che forse rappresentano meglio la musica di questi anni sono le tre J del rock

americano: Jimy Hendrix, Janis Joplin e Jim Morrison, il leader dei Doors.

L'aspetto che li accomuna è l'uso intenso di droghe pesanti, che li ha portati a morte precoce, e ha contribuito a far sì che venissero considerati vittime del sistema.

Un altro punto in comune è poi la loro "vita bruciata", l'aura di eroi negativi, "belli e dannati" che traducono nelle loro musiche violente e allucinate l'effetto degli stupefacenti.

Dopo l'uscita dalla scena di queste figure, comincia a decadere l'immagine del musicista-simbolo sociale, anche perché si affievolisce il movimento che l'aveva creata; gli autori che seguono o sopravvivono a questo periodo mantengono solo la loro effigie e la collocazione in una determinata area delimitata da canoni strettamente musicali.

In questo modo, liberato il campo da ideologismi, si moltiplicano le influenze e le mescolanze fra generi e tendenze diverse.

Gli anni Settanta e Ottanta

Il vuoto di ideali che porta al cadere dei miti beat ne fa sorgere di nuovi, non più fondati su motivazioni sociali e umanitarie, ma nati dall'effimero: nella seconda metà degli anni Settanta scoppia la febbre del sabato sera con tutto ciò che ne consegue: nasce la *disco-music* con il simbolo indiscusso John Travolta.

• Patty Smith, la cantante rock simbolo della musica giovane degli anni Ottanta.

Comincia a diffondersi tutta una serie di complessi e cantanti il cui successo è molto spesso affidato a un unico brano o LP, dopo il quale cadono nell'oblio. Solo i capiscuola, con i quali il genere emerge e viene divulgato, riescono ad avere una continuità: è il caso dei Bee Gees del film *La febbre del sabato sera* e della cantante che incarna i toni sexy della disco-music: Donna Summer.

Caratteristiche costanti di tutta la disco-music sono la semplicità melodica e l'elementarità dell'armonia, sviluppate su un predominante tessuto ritmico che, statico e ripetitivo, non possiede certo il dinamismo del rock. È un beat molto accentuato, un ritmo ideale per ballare.

La disco-music riprende di volta in volta elementi dal rock (l'uso delle chitarre elettriche in certi brani), dal rythm'n'blues — che con il *soul* rappresenta il terreno d'origine della disco — dal funky.

Per continuare con i movimenti nati e morti in poco tempo, passiamo ora a un'altra corrente inglese che si colora di connotazioni di protesta: il *punk*.

Il termine punk contiene molteplici implicazioni, tutte volutamente negative, significando di volta in volta spazzatura, marciume o simili; è chiaro perciò che tale denominazione indica programmaticamente gruppi che fanno dell'emarginazione il loro punto d'unione e che si pone in termini socialmente provocatori; basti pensare al look scelto dai punk: nero assoluto, spille infilate nelle guance e altri segni di violenza. I capelli per contro sono coloratissimi e acconciati in modo strano e appariscente: creste viola, verdi e arancio si accompagnano al nero degli abiti e al pallore "metropolitano" del viso.

La loro musica è conseguentemente provocatoria e rabbiosa: numerosi musicisti provenienti da altre correnti — generalmente dal rock — mostrano interesse verso il punk, componendo secondo moduli duri e violenti; è il caso di Lou Reed, noto rocker, e dell'altrettanto nota Patty Smith, che si affiancano ai cantanti e ai gruppi punk veri e propri: fra i più famosi troviamo i Sex Pistols, i Ramones, i Clash e la più recente Nina Hagen.

Il nostro sguardo sull'universo della musica pop si ferma qui. La realtà odierna è ancora una volta estremamente complicata, per cui ognuno di noi potrà respingere o accettare ciò che sempre più rapidamente ci offre l'evoluzione della musica moderna.

Il lessico musicale

A

Armonizzare

Letteralmente creare delle armonie, cioè accordi.

In questo caso viene applicata alla scala una armonizzazione, cioè su ogni singola nota di una scala si sovrappongono dei suoni a intervallo di terza e di quinta ed eventualmente di settima per poi decifrare l'accordo così creatosi.

B

Basso

Viene definito con questo nome uno dei tipi di voce umana maschile. La distinzione è fatta in base all'estensione: la voce di basso, come dice il nome stesso, è estesa verso il grave e copre all'incirca un arco di note che va dal Fa sotto la prima linea in chiave di basso al Fa nel primo spazio della chiave di violino.

Nella letteratura lirica sono previste varie sfumature per la voce di basso, come ad esempio il basso *buffo,* il basso *cantante,* il basso *profondo,* a seconda del ruolo e del repertorio in cui è impiegato.

La denominazione basso viene applicata anche a strumenti che abbiano estensione grave (ad esempio esiste il clarinetto basso, il saxofono basso, il contrabbasso, ecceterra).

Beat

Con la parola beat in musica si intendono fondamentalmente due cose: la corrente musicale nata negli anni Sessanta in Inghilterra che ha trovato i suoi esponenti maggiori e più famosi nei Beatles; il tempo forte (antecedente come nascita e uso alla corrente musicale) del ritmo adottato nel jazz e, in seguito, nel rock e in altre forme di musica, generalmente marcato dalla batteria.

C

Chalumeau

Strumento musicale aerofono, ad ancia semplice o doppia, diffuso in Europa dal Medio Evo fino al XVIII secolo; in seguito si evolverà nell'oboe da una parte e nel clarinetto dall'altra.

Usato raramente come solista dal periodo barocco in poi, veniva spesso utilizzato per caratterizzare atmosfere pastorali e/o rendere più piena la sonorità orchestrale.

Concertante

L'aggettivo viene usato in collegamento a un tipo di musica nella quale gli strumenti o, più raramente, le voci, dialogano fra loro in modo molto "animato", rispondendosi, passandosi frammenti tematici e adottando vari procedimenti imitativi, in modo che ogni strumento svolga una funzione all'incirca di pari importanza nella struttura del pezzo.

• Oboe e violino sono gli strumenti fondamentali che dialogavano nel concerto grosso barocco. Ai due strumenti concertanti, Bach ha dedicato un doppio concerto con accompagnamento d'archi (BVW 1060).

Contralto

Voce umana che corrisponde alla voce più bassa femminile, relativamente grave e spesso dal timbro scuro e drammatico.

Esiste anche una ulteriore classificazione per le voci che si situano tra questo registro e il più acuto soprano, che vengono definite *mezzosoprano*.

La sua estensione tipo inizia con il Sol del quarto spazio in chiave di Fa per arrivare anche al Do con due linee sopra al pentagramma con chiave di Sol.

Country

Viene così definito il genere musicale nato nelle campagne americane: è la musica che in qualche modo corrisponde alla nostra musica etnica.

È caratterizzato dall'uso di strumenti dalle sonorità molto tipiche o inconsuete per la musica non colta: il violino, il banjo e la chitarra.

Le melodie, sempre molto semplici, sono facilmente orecchiabili e l'armonia abbastanza elementare.

Il country ha assimilato, sviluppandosi, diverse influenze e ha a sua volta influenzato differenti generi: ricordiamo per tutti l'importanza determinante nella nascita del rock.

R

Rivolto

Dicesi di intervalli che determinano un accordo in posizione non fondamentale, che tuttavia non modificano la natura stessa dell'accordo.

S

Siglato

È una forma relativamente nuova di segnare gli accordi, che vengono sintetizzati appunto in sigle facilmente decifrabili.

• Un musicista country in concerto con il violino; questo genere di musica popolare, sviluppatosi negli Stati Uniti, fa uso di strumenti tradizionali prevalentemente acustici. A fianco, un esempio di triade, forma tipica dell'armonia: in questo caso si tratta di un accordo maggiore.

Soprano

Voce umana femminile estesa nel registro acuto; come per gli altri registri, anche questo può avere caratteristiche diverse e perciò si parla di soprano *leggero,* soprano *drammatico,* soprano *lirico* e altre ulteriori suddivisioni derivate dall'impiego particolare da parte dei compositori.

La sua estensione, che si adatta e si modifica a seconda dei ruoli, si situa circa tra il Do sotto il pentagramma e il Do sopra il pentagramma, sempre in chiave di violino.

Tenore

Definisce la voce umana maschile che ha un'estensione relativamente ampia verso l'acuto. Esistono varie sfumature di questo registro, come il tenore *di grazia,* il tenore *lirico,* il tenore *drammatico* e altri.

L'estensione media di una voce di tenore corrisponde all'incirca a quella del soprano femminile, cioè dal Do con una linea sotto il pentagramma al Do con due linee sopra, in chiave di Sol.

Triade

Si dice triade una sovrapposizione di tre suoni che formano un accordo.

Parliamo di musica

Musica e immagine

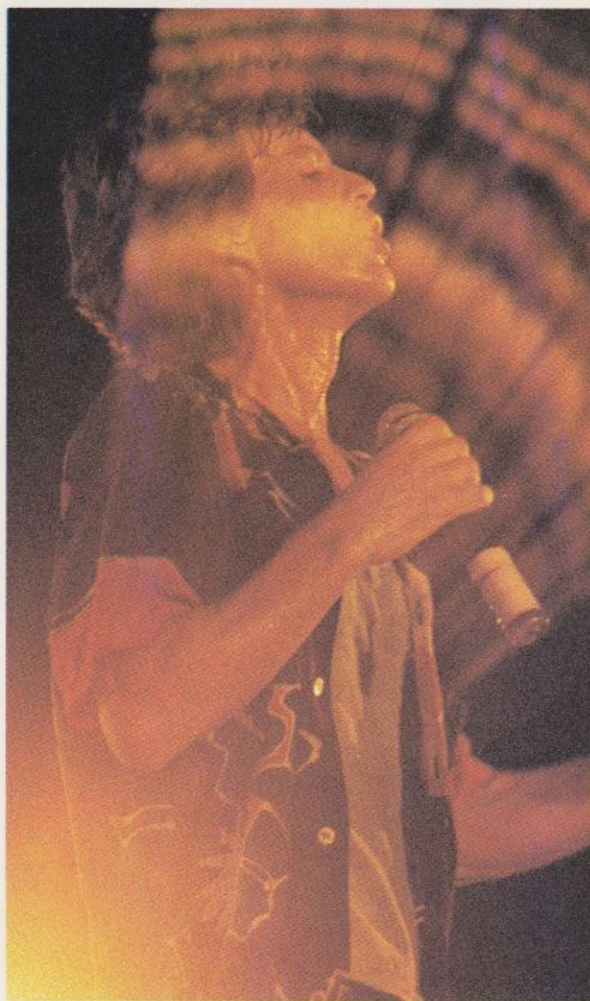
Seduti comodamente in poltrona, assistiamo in TV all'ennesima performance di cantanti e complessi: i giochi di luce, le mosse artefatte, il look spavaldo e pacchiano, tutto sembra predisposto a colpire più l'occhio che l'orecchio.

In effetti siamo così attratti dalle immagini che accompagnano la musica che quest'ultima passa in secondo piano; così la musica teletrasmessa si è gradualmente trasformata in un momento di spettacolo: non più musica, quindi, ma immagine.

Ve la figurate oggi Gigliola Cinguetti che canta *Non ho l'età*, con il vestitino a fiori e il visetto candido e innocente? No, per carità! Apparirebbe piuttosto coi capelli viola e la cresta blu, con una tuta attillata, contorcendosi in una danza scatenata mentre, in play back, la sua voce non sarebbe altro che uno dei molteplici elementi dello spettacolo. Infatti sarebbe assurdo pretendere che, oltre a tutti i complicati movimenti movimenti che deve fare, cantasse pure.

Il famigerato play back (cioè l'utilizzo della registrazione della voce trasmessa mentre il cantante mima l'atto del cantare), nato per offrire una migliore qualità sonora in situazioni ambientali sfavorevoli, ora viene utilizzato per sostituire la voce in cosiddetti "interpreti" che non possiedono la voce giusta. Soprattutto in generi musicali di largo consumo, come la disco music, è facile che l'immagine offerta non coincida con il cantante reale.

Lentamente la musica ha perso la sua genuinità: il cantante è diventato un prodotto da vendere e, come tale, viene curata al massimo la sua confezione. Nulla da eccepire sul fatto che la musica debba essere associata a un gradevole aspetto visivo: solo che ciò che appare, in altre parole il look, assume un'importanza spesso maggiore della musica vera e propria. Questo per fortuna non vale per tutti i musicisti; un momento di verifica è il concerto dal vivo, che difficilmente può essere truccato, in cui realmente abbiamo l'opportunità di verificare la professionalità degli interpreti.

Infine bisogna rilevare che ultimamente è iniziato un periodo di riflusso verso l'esecuzione dal vivo perché si è arrivati al paradosso di giudicare la bravura... di un disco!

• Il cantante dei Rolling Stones Mick Jagger sulla scena. I moderni concerti rock, mobilitano un apparato scenico che ha ormai raggiunto un'importanza quasi equivalente alla parte acustica dello spettacolo.

Gli strumenti della musica

Il violino

Cordofono, della "sottofamiglia" degli archi, il violino può apparire come uno strumento di stampo prettamente comunitario: il suo habitat naturale infatti è l'orchestra (della quale costituisce generalmente la struttura portante, insieme agli altri archi) da camera, sinfonica o addirittura "leggera".

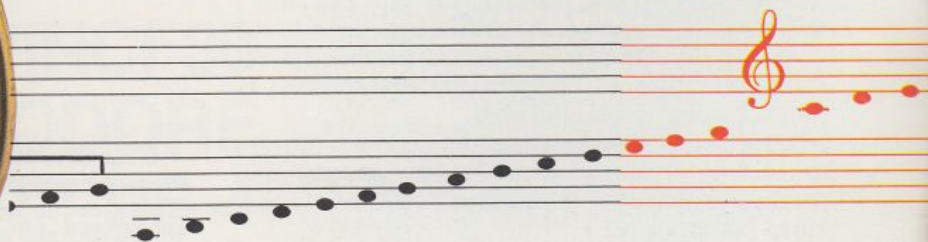
Ma la sua funzione non si esaurisce nell'orchestra: esistono moltissime composizioni per violino e orchestra, violino e pianoforte, cembalo o altro strumento e si trovano pure composizioni per violino solo (classico esempio sono le partite e sonate di Bach).

La struttura del violino

Il violino è composto da ben 83 parti che di norma sono raccolte in tre sezioni:

1. MANICO
2. CORPO o CASSA
3. ARMATURA

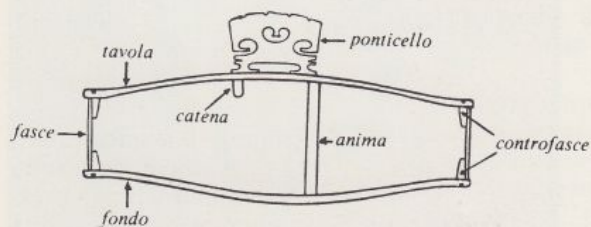
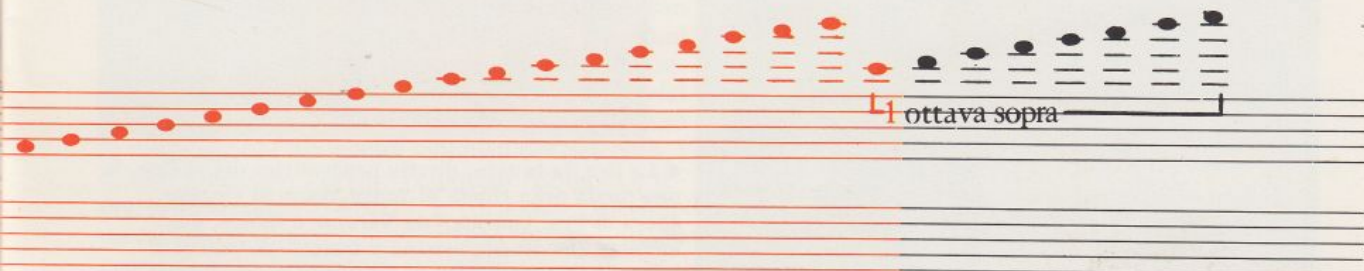
1. Manico

Nella prima sezione è compreso il manico vero e proprio, la zona superiore, chiamata *tastiera*, sulla quale poggiano le corde e dove le dita fanno pressione, il *riccio* terminale, che a volte può essere sostituito con una testa intagliata, e i *bischeri* o *piroli*, ai quali vengono assicurate le corde e che permettono di allentarle o tenderle per l'accordatura dello strumento.

2. Corpo o cassa

La cassa armonica, dalla caratteristica forma a otto tipica di molti strumenti a corde, è composta dalla *tavola armonica*, che si trova nella parte superiore, tagliata da due fessure a forma di *f* o, in violini di costruzione più antica, a forma di fiamma; la tavola armonica è unita al *fondo* tramite le *fasce laterali*, che seguono tutto il contorno dello strumento.

Tralasciando altri elementi minori, passiamo all'interno, dove troviamo due parti fondamentali: la *catena* e l'*anima*: la prima è incollata alla tavola armonica e funge da rinforzo, mentre la seconda è lasciata libera di vibrare e serve da tramite per la propagazione del suono dalla tavola al fondo, toccando entrambi in un punto centrale dello strumento.

3. Armatura

Con l'anima però siamo entrati nella terza sezione, vale a dire nell'armatura, che oltre all'anima comprende le *quattro corde*, che sono accordate sulle note Sol, Re, La, Mi, il *ponticello*, che le tiene sollevate dal corpo, la *cordiera*, la quale collegata a un bottone che si trova inserito nella fascia inferiore, ferma le corde dalla parte opposta al manico. Infine troviamo la *mentoniera*, di introduzione relativamente recente, che permette di sorreggere il violino fra mento e spalla.

• Il violino nella classica raffigurazione tratta da *Gabinetto Armonico* di Filippo Bonanni. A fianco, un disegno delle parti interne del violino; in basso, l'estensione dello strumento in rapporto a quella del pianoforte.

Il legno

I legni usati per la costruzione delle varie parti sono diversi: l'abete viene utilizzato per la tavola armonica, il palissandro o l'ebano per la tastiera, l'acero per il fondo; le altre parti sono fatte variamente con questi quattro tipi di legno.

Le corde a cominciare dal Mi, oggi sono d'acciaio, oppure di budello ricoperto, mentre fino ai primi del Novecento il materiale in uso era esclusivamente il budello.

L'arco

Altro elemento inseparabile del violino è l'*arco*: il suo nome deriva dalla forma e, risalendo molto indietro, si può arrivare a una derivazione dall'arma; l'arco moderno tuttavia differisce parecchio dai primi archi apparsi in Occidente: se questi avevano la curvatura convessa tipica degli archi da caccia, l'arco moderno si è andato sempre più smussando, fino ad arrivare a una curvatura addirittura concava, che consente oggi una maggior precisione nell'esecuzione.

La produzione del suono

Per quanto riguarda la produzione dei suoni sullo strumento, rimandiamo a quanto già detto per la chitarra: infatti le dita, accorciando la lunghezza della corda sulla tastiera, determinano note di differente altezza che vengono prodotte dalla vibrazione realizzata dall'arco, anziché dal pizzico come sulla chitarra.

Data la mancanza di tasti, ovverosia di sbarrette poste a indicare le note, come sulla chitarra, oltre a una maggiore difficoltà nella ricerca della giusta intonazione, all'esecutore è permesso un particolare effetto: quello del *vibrato*, che si ottiene facendo ruotare orizzontalmente il dito sulla coda, in modo da dare lievissime variazioni all'intonazione.

• La lira da brazzo, diretta progenitrice del violino, in una tarsia della chiesa di Santa Maria in Organo, opera di Fra' Giovanni da Verona; a fianco, due incisioni che accompagnano il trattato di violino di Leopold Mozart, padre di Wolfgang e importante didatta di questo strumento.

Dalle origini al violino moderno

Ricostruire una mappa sicura degli antenati del violino non è impresa facile, tanti sono gli strumenti che hanno contribuito alla sua genesi: prima e dopo la sua comparsa troviamo infatti numerossissimi strumenti a corde che presentano caratteristiche che poi saranno mutuate dal violino: la *ribeca*, piccolo strumento a pizzico a forma di pera già senza tasti e con le corde accordate per quinte, peculiarità che sarà poi del violino; la *lira da braccio*, ad arco, con il fondo piatto e con i tasti, fornita di ponticello molto basso per permettere l'esecuzione di accordi; le *vielle*, residuo degli strumenti medievali, e altri strumenti che più o meno hanno anticipato e segnato la strada per la genesi del violino.

Le prime testimonianze relative alla comparsa del violino si hanno verso l'inizio del XVI secolo, con notizie su suonatori o costruttori di violini.

Le caratteristiche che contraddistinguono immediatamente il violino e, in generale, la famiglia delle *viole da brazzo*, cioè da braccio (anche se l'indicazione non ha poi un valore effettivo), da strumenti di altre categorie, in particolare quelli appartenenti alla famiglia delle *viole da gamba*, sono principalmente l'assenza dei tasti, determinanti invece per la dolcezza del suono delle viole da gamba, l'accordatura per quinte e alcune diversità nella forma generalmente più squadrata.

Pare che inizialmente il violino avesse diffusione popolare e accompagnasse costantemente la danza, funzione che mantenne in Francia per tutto il Seicento, rimanendo lo strumento tipico dei maestri di ballo.

Dalla sua funzione di strumento accompagnatore il violino passa però presto a quella di protagonista: già dalla fine del XVI secolo lo si vede partecipe dell'evoluzione della musica strumentale, che in seguito guiderà come principale interprete.

Storia del repertorio

Il violino inizia ad acquisire importanza con la diffusione della musica strumentale, quando gradualmente tende a sostituirsi ad altri strumenti (ad esempio il *cornetto*, strumento a fiato simile alla tromba) nelle sonate o nelle canzoni per strumento solista e accompagnamento: le sonate di Giovanni Battista Vitali, Marco Uccellini e altri sono chiaramente destinate al violino, come ben risulta dal tipo di scrittura adottato; su questa scia nasceranno le composizioni dei grandi violinisti del Seicento, i celebri Giuseppe Torelli, Tommaso Albinoni e soprattutto Arcangelo Corelli, le cui sonate per violino e basso continuo rappresentano tuttora uno dei capisaldi della letteratura violinistica.

Dopo questi autori, variamente collocati in un'a-

• Due importanti compositori del 1700 che hanno dedicato al violino alcune tra le più belle pagine musicali: Giuseppe Tartini, innovatore della tecnica dello strumento oltre che prolifico compositore e Giovanni Battista Vitali, virtuoso noto soprattutto per un suo pezzo, la *Ciaccona*, serie di variazioni su uno stesso tema.

• In alto, un profilo di Antonio Vivaldi, che compose oltre trecento concerti per violino e archi, oltre a numerose sonate con il basso continuo. Sotto, Niccolò Paganini, leggendario virtuoso che ha composto i *24 Capricci*, summa della difficoltà tecnica per il violino. Nella pagina accanto, quattro personaggi che hanno accompagnato l'evoluzione della letteratura violinistica: Mendelssohn, che ha scritto il primo grande concerto romantico per violino e orchestra; Brahms, che ha chiuso questa epoca del romanticismo con il suo *Concerto Op. 77*; Stravinsky, che oltre a numerosa musica da camera ha dedicato al violino il *Concerto in Re Maggiore*; e, per finire, uno dei tanti giovani violinisti country, che hanno saputo dare allo strumento un nuovo ruolo al di là dell'ambito della musica classica.

rea che compende il centro e il nord dell'Italia, il violino ha uno dei suoi massimi compositori nel veneziano Antonio Vivaldi, quasi coetaneo del sommo Bach e da lui molto ammirato, che doveva la sua fama più alla abilità di esecutore al violino che alle sue composizioni.

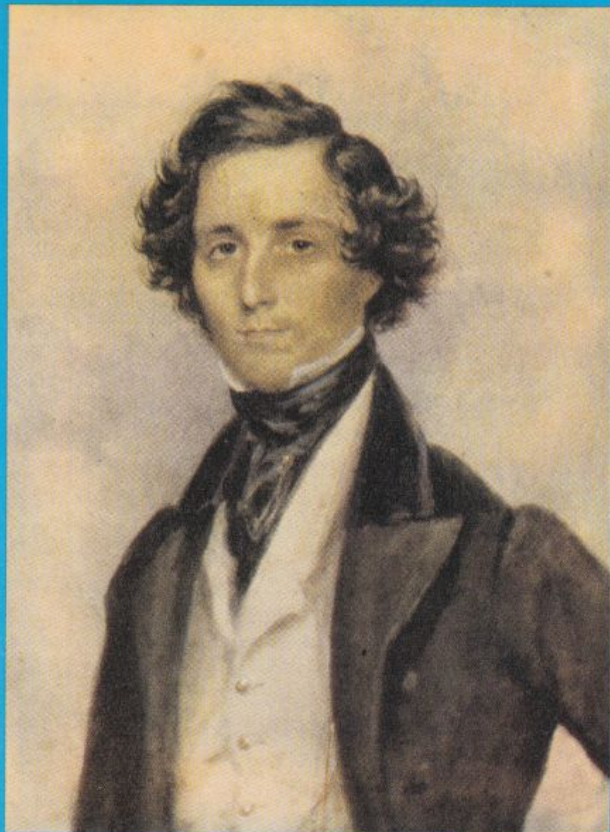
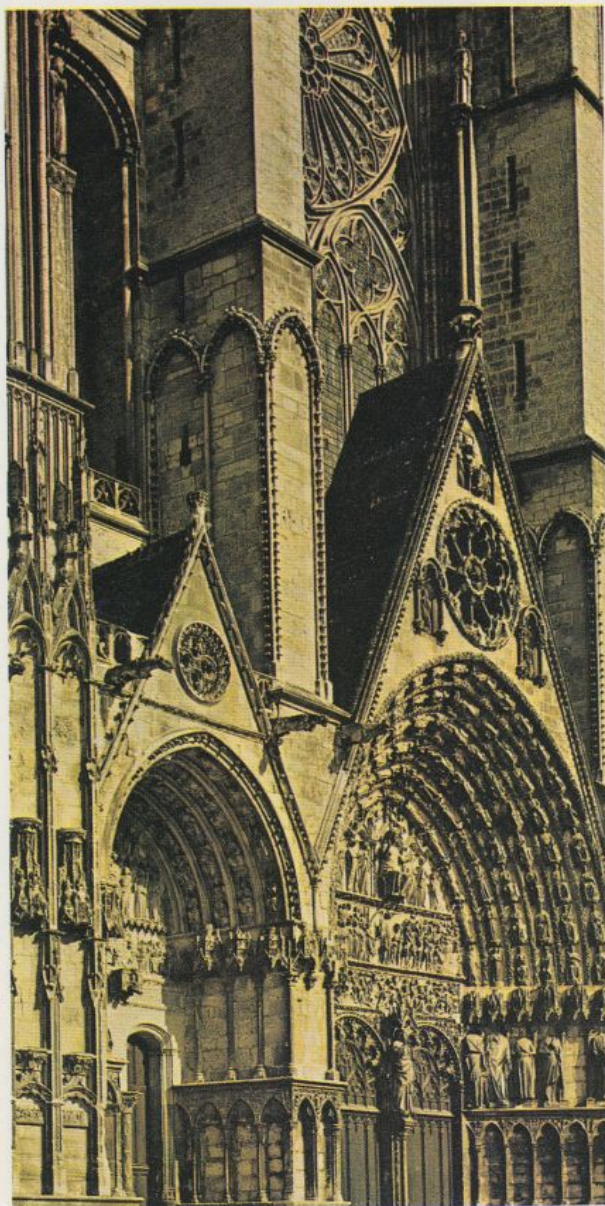
Vivaldi compose numerosissimi concerti per violino o violini solisti e orchestra, oltre a sonate, oggi forse meno conosciute, nelle quali assomma tutta la tecnica violinistica del suo tempo, e che rimasero il modello della composizione per violino durante tutto il Settecento.

Con Vivaldi però si esaurisce la "vena italiana" di compositori di musica strumentale e compaiono sulla scena autori tedeschi e austriaci; in un certo senso, anche il violino perde un po' della sua importanza e alla fine del XVIII secolo la Scuola di Mannheim e poi autori come Wolfgang Amadeus Mozart e Joseph Haydn rivolgono la loro attenzione verso le nuove sonorità dei fiati.

Il virtuosismo italiano rivive per un attimo in un altro grande interprete, sicuramente però meno valido come compositore di quanto non fossero stati i musicisti settecenteschi: stiano parlando di Niccolò Paganini, anch'egli summa dell'abilità tecnica della sua epoca, scrittore ed esecutore di brani la cui difficoltà crea problemi anche ai violinisti contemporanei.

Tutti i compositori romantici dedicano qualche composizione al violino: ricordiamo il *Concerto per violino e orchestra* di Beethoven, quello di Mendelssohn, i *Quartetti* dello stesso Beethoven e di Schubert. L'interesse per le sonorità piene dell'orchestra conduce però, fino ai primi del Novecento, a trascurare il violino, che nell'orchestra costituisce la base, per centrare l'interesse piuttosto sugli impasti orchestrali di fiati e percussioni.

La musica leggera, come già detto, non ama molto il violino, ancora considerato uno strumento datato: a parte qualche tentativo di inserirlo nel jazz, peraltro sorretto solo da personalità molto particolari, la presenza di questo strumento è quanto mai sporadica e occasionale nelle altre forme e generi musicali come il rock e praticamente assente in generi come la new wave, l'eletric music, eccetera.

Un posto particolare occupa nella tradizione della musica folklorica italiana e straniera — soprattutto nella country music americana — in cui lo strumento è ancora molto usato, per accompagnare il ballo.

La struttura musicale

● Una cattedrale gotica francese. Nella Francia del 1300 nacquero e si svilupparono le prime forme polifoniche. Nella pagina accanto la pianta di un teatro settecentesco. Il XVIII° secolo fu il momento di massima diffusione del teatro musicale.

Le forme vocali

Dagli inizi dell'Ottocento in poi, ovverosia dall'inizio del romanticismo, si è verificato un fenomeno che ha visto gradualmente passare in second'ordine la musica vocale nel suo complesso (eccezion fatta per il melodramma, mutato ma sempre vivo per tutto il XIX secolo), in grazia di una teoria che vedeva il punto più alto raggiungibile dall'arte musicale nella musica strumentale, in virtù del fatto che, priva di parole, non comunicava niente di preciso ma per questo sembrava esprimere qualcosa di più profondo. Così si mettevano in discussione secoli di storia musicale, durante i quali la parola aveva avuto un ruolo predominante.

Il nostro secolo risente dell'influenza romantica e, quando ci si rivolge alla musica classica, si ha in mente principalmente il suo aspetto strumentale, anche se le prospettive tendono a equilibrarsi maggiormente e se non mancano, nel nostro tempo, importanti composizioni che utilizzano il canto; il merito di questo rinnovato equilibrio va in parte pure alla riscoperta della composizione vocale del passato e dei suoi moduli, che hanno contribuito a far rinascere il gusto per l'uso della voce.

Per renderci conto del posto che occupa la musica vocale nella tradizione occidentale, tracciamo ora un breve panorama delle forme vocali più significative e naturalmente della loro evoluzione.

La prima polifonia: Parigi e la scuola di Notre Dame

Tralasciando i primi tentativi di polifonia, tutti di origine francese, le forme monodiche come quelle gregoriane o trobadoriche, lo sviluppo delle prime forme polifoniche di una certa durata anche se di definizione ancora variabile si ha a Parigi, nella cosiddetta Scuola di Notre Dame (XII-XIII secolo); con questo nome si indica la cappella musicale della famosa cattedrale francese retta, in tempi diversi, da Magister Leoninus e Magister Perotinus, nelle composizioni dei quali possiamo vedere alcuni fra i primi esempi di polifonia compiutamente organizzata.

Organum

Uno dei generi da loro adottati e perfezionati prende il nome di *organum*; l'organum può essere a due, tre e, in pochi casi documentati, quattro voci.

Le sezioni di testo cantate in un organum sono curiosamente brevi: a volte bastano due o tre parole per dare vita a organa lunghi una decina di minuti; questo perché su ogni sillaba le voci si soffermano vocalizzando e disegnando fioriture e melismi lunghissimi, in modo da far diventare il testo quasi un pretesto per il canto.

In altri casi, invece, l'organum può avere sezioni sillabiche nel quale la musica procede in stretto rapporto con il testo, generalmente seguendo da vicino la metrica di questo; gli organa del primo tipo, avendo un carattere più solenne, erano probabilmente destinati a occasioni di grande importanza.

Sia negli organa con sezioni sillabiche sia in quelli melismatici si riscontra la presenza di richiami fra le voci; capita spesso che, quando una o due voci hanno esposto un certo disegno melodico e ritmico, riprendano quello esposto dalle altre due, le quali invece fanno loro il disegno delle prime, scambiando così le formule cantate di volta in volta; schematizzando si avrebbe:

A	**B**
B	**A**

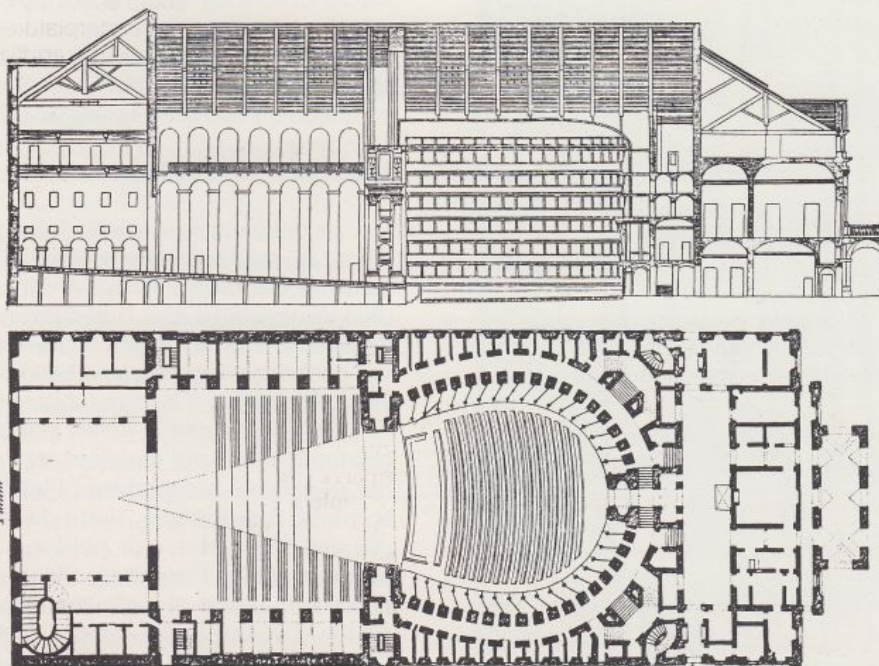
Motetus o mottetto

Altra forma che si diffonde dopo l'organum è il *motetus* o *mottetto*.

Il termine deriva probabilmente da *mot*, termine francese che significa "parola"; il mottetto nasce con l'aggiunta di un testo a un organum a due voci, aggiunta che lo rende sillabico e di più facile esecuzione.

Il mottetto diviene la forma polifonica francese classica del XIII e XVI secolo; generalmente a tre voci, ma talvolta anche a quattro, presenta due voci superiori che si muovono abbastanza liberamente e arricchiscono la melodia con qualche piccola fioritura, mentre la voce inferiore agisce da sostegno e viene spesso eseguita strumentalmente.

Una particolarità del mottetto duecentesco e trecentesco è quella di poter essere bilingue o addirittura trilingue; le diverse voci, infatti, non eseguono lo stesso testo, ma ciascuna ne canta uno non necessariamente scritto nella lingua di quello delle altre voci: così accade spesso che le due voci superiori si esprimano in francese e quella inferiore in latino. Ciò dimostra lo scarso interesse per l'intelleggibilità del testo in un periodo che dedica piuttosto la sua attenzione agli incastri e agli incontri particolari fra le voci, ponendo forse più interesse sulle singole "finezze" che sull'effetto complessivo.

I testi dei mottetti possono essere sia sacri sia profani, o addirittura sacri e profani contemporaneamente con il procedere del secolo XIV, però si tende ad abbandonare i testi più liberamente profani a favore di quelli religiosi o perlomeno dal contenuto "spirituale".

Machault e il tardo Medioevo

Questo cambiamento, che reca con sé l'applicazione di un accresciuto rigore formale e strutturale raggiunge il culmine con la figura di Guillaume De Machault (1300-1377), di fondamentale importanza nell'evoluzione delle forme vocali della sua epoca. Con lui abbiamo la prima messa in musica (la famosa *Messe de Notre Dame*) concepita come un organismo unico, fatta salva la divisione nelle cinque parti canoniche, cioè Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus dei. Con lui il mottetto diviene una composizione strutturale calibratissima, in cui le voci superiori si muovono melismaticamente sopra il tessuto creato dalle voci inferiori che sono costruite secondo rapporti quasi metamatici e si muovono con valori più lunghi; i testi sono decisamente sacri o di carattere morale e il polilinguismo è ridotto al minimo. Altre forme, quali la *ballade*(ballata) e il *rondeau*, di derivazione profana, permettevano maggiore libertà d'azione rispetto al mottetto e alla messa formalmente più complessi e regolati da principi rigidi e intoccabili.

La polifonia profana in Italia

In Italia lo sviluppo della polifonia ebbe dei risultati diversi da quelli d'oltralpe: nel XVI secolo, infatti, in un'area che comprende principalmente la Toscana e la zona attorno a Bologna fioriscono alcune forme molto particolari e tutte di stampo profano: il *madrigale* la *caccia* e la *ballata*.

Madrigale, caccia, ballata

Una delle caratteristiche principali che differenziano la polifonia trecentesca italiana da quella francese è il maggior rilievo dato all'aspetto melodico dei brani (il che rimanderebbe forse al solito discorso che fa dell'Italia il "Paese del bel canto") e nel contempo l'interesse meno forte per la costruzione formale e l'incastro delle voci: anche il madrigale, che è forse la forma più elaborata, è generalmente a due o al massimo tre voci, e la predominanza della voce superiore (a volte in canone con la seconda) è nettissima, tanto da far pensare talora, più che a un brano di polifonia, a una monodia accompagnata. Fra i compositori emergenti nel panorama italiano ricordiamo Francesco Landino, detto "il cieco degli organi", Jacopo da Bologna, Gherardello da Firenze e altri.

• Josquin Desprez, uno dei maggiori polifonisti del XV secolo, visse e lavorò in Italia e in numerosi altri paesi europei. A fianco, un gruppo di cantori leggono la musica da un libro corale posto su un leggio; Nella pagina accanto, Francesco Landino, polifonista del XV secolo, soprannominato "il cieco degli organi", come appare nella pietra tombale conservata a Firenze.

La decadenza della polifonia francese e l'avvento dei fiamminghi

Dopo Machault i moduli compositivi da lui adottati si esasperano diventando complicazioni ritmiche melodiche e polifoniche: la scrittura dei compositori del tardo Trecento vede cambiamenti continui di ritmo, sovrapposizioni di ritmi diversi nelle varie voci, strani incontri fra le parti; l'effetto è quello di una composizione ricercatissima ma che spesso non supera l'artificio formale. A questi modelli ormai in declino vengono gradualmente a sostituirsi nuove tecniche che però non nascono più in Francia ma nei Paesi Bassi: siamo all'origine della cosiddetta Scuola Fiamminga.

La novità fondamentale che i fiamminghi introducono nella polifonia è la semplificazione assoluta e l'eliminazione delle complicazioni degli ultimi francesi, a favore dell'introduzione di un principio fondamentale nella costruzione dei vari brani: il principio dell'imitazione.

Nelle composizioni fiamminghe la polifonia è costruita combinando i temi scelti e facendoli passare fra le varie voci (generalmente quattro) che si imitano a vicenda costruendo così il tessuto stesso della composizione.

Predominio della messa e del mottetto

Banco di prova dell'abilità costruttiva fiamminga sono essenzialmente due generi, derivati dalla tradizione francese: la *messa* e il *mottetto*; anzi per meglio dire, il genere principe è proprio il mottetto, considerando il fatto che da un certo periodo in poi le messe saranno costruite spesso come una successione di mottetti. Entrambi constano comunque di una serie di episodi costruiti su temi diversi o su frammenti dello stesso tema, il più delle volte tratto da composizioni preesistenti, sacre o profane, collegate da cadenze o a volte accostate senza soluzione di continuità.

Accanto a questi generi "impegnati" i fiamminghi coltivano però anche forme più leggere e profane: la *chanson* in primo luogo e la frottola, di derivazione italiana.

Fra i compositori, tutti operanti fra l'inizio e la fine del XV secolo, troviamo Guillaume Dufay e in seguito Josquin des Pres, molto legato all'italia anche per i lunghi periodi di soggiorno che vi trascorse.

L'unione della scuola fiamminga e italiana: mottetto e madrigale

Nel XVI secolo avviene un nuovo passaggio di mano fra le nazioni per il predominio in campo musicale: i fiamminghi trasmettono la loro arte agli italiani, i quali la uniscono alla loro tradizionale tendenza alla melodicità e all'equilibrio dell'andamento polifonico: nasce la polifonia "eufonica" del Cinquecento italiano, che in campo sacro trova la sua massima espressione nel mottetto e in camo profano nel madrigale.

Il madrigale cinquecentesco differisce notevolmente da quello trecentesco, sia per la scelta dei testi, sia per il numero delle voci, che passano a cinque; gli argomenti trattati sono quasi costantemente di carattere amoroso e si tenta di agganciare strettamente il testo alla musica con l'uso dei cosiddetti *madrigalismi*, moduli compositivi fissi che facevano corrispondere a certe frasi del testo movimenti fissi delle voci (per esempio salita quando si nomina il cielo, discesa per la terra, melismi veloci per il riso e così via).

Fra i massimi compositori di madrigali troviamo Luca Marenzio, Carlo Gesualdo principe di Venosa e, poco più tardi, Claudio Monteverdi.

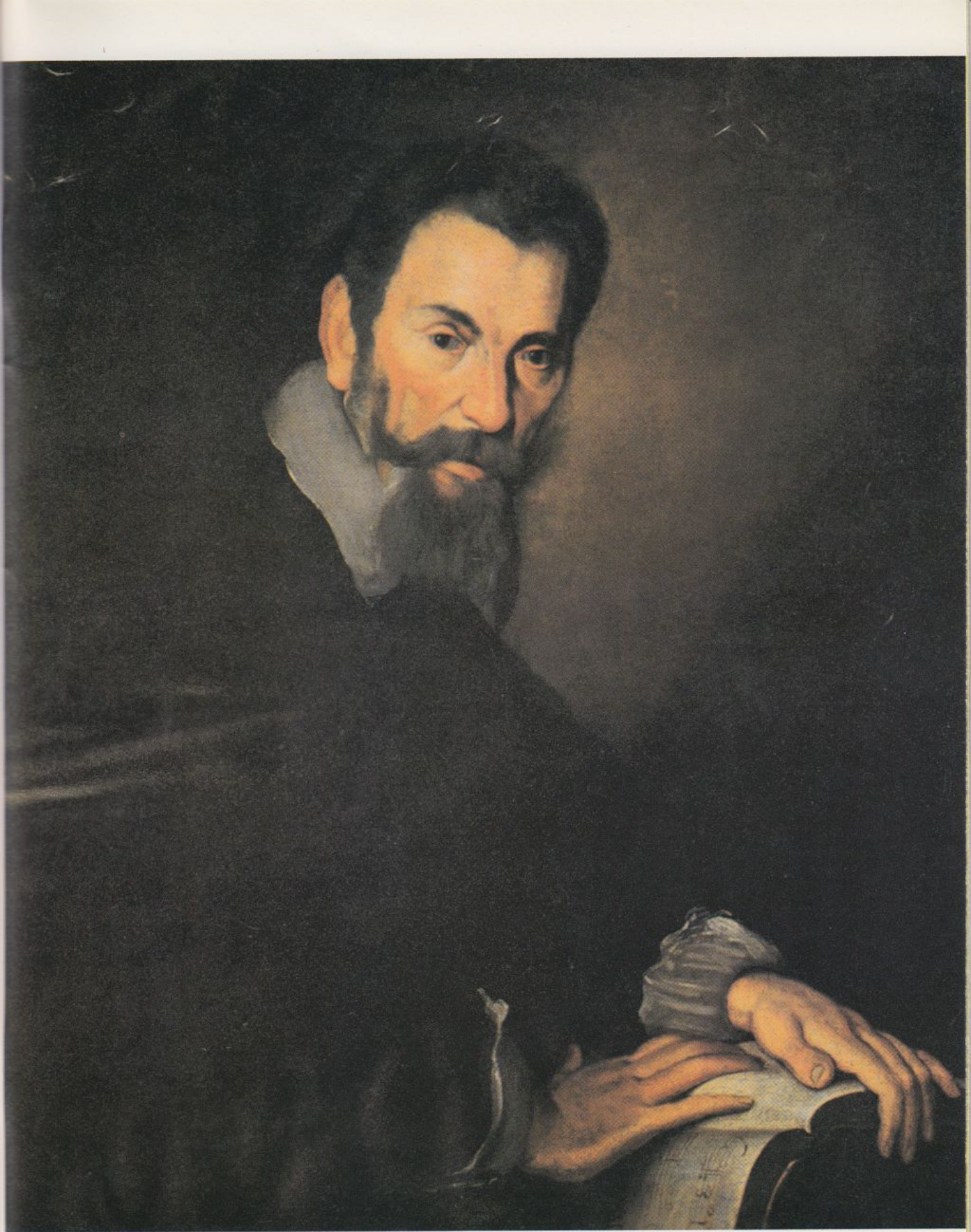
Decadenza della polifonia e avvento del melodramma

Con quest'ultimo però arriviamo già alla fase di decadenza del madrigale e della polifonia in genere, soppiantata dalla monodia, più vicina al gusto barocco che chiedeva alla voce l'"espressione degli affetti", cioè delle passioni dell'animo umano, cosa difficile da vendere in polifonia, che metteva in campo più voci contemporaneamente.

Il genere più adatto a questo scopo è il *melodramma*, teatro in musica che unisce la potenza di questa all'espressività della parola. Non staremo ora a dilungarci su un argomento sul quale ritorneremo; ricordiamo solo che, oltre al citato Monteverdi, gli operisti di maggior valore nel XVII secolo sono Francesco Cavalli in Italia e, quando il genere viene esportato all'estero, Jean Baptiste Lully in Francia e Henry Purcell in Inghilterra.

Dal Settecento ai giorni nostri

Oltre al melodramma, per il Settecento rimango-

• Henry Purcell è stato uno dei maggiori rappresentanti della musica vocale inglese; dotatissimo musicista, morì, come Mozart, a trentacinque anni. Nella pagina accanto, Claudio Monteverdi, primo grande operista nella storia della musica.

• **Franz Liszt, musicista dell'Ottocento che ha scritto alcuni tra i più celebri *Lied* del suo tempo. In alto, una scena di una opera lirica del Seicento. Il XVII secolo ha segnato il trionfo dell'opera, in particolare di quella italiana, nel mondo. Nella pagina accanto, una grande immagine di Richard Wagner, campione dell'opera lirica tedesca dell'Ottocento.**

no in uso, pur con le modifiche dovute ai cambiamenti di stile, forme già sperimentate quali il mottetto e la messa, anche se ormai prive dell'importanza originaria; a esse si affiancano forme nate nel Seicento, quali la *cantata*, l'*oratorio* e l'*aria*, derivata direttamente dal melodramma.

L'interesse dei compositori tende però a spostarsi verso la musica strumentale e questi generi, più che rinnovarsi, sopravvivono. La situazione rimane stazionaria fino all'inizio dell'Ottocento, quando possiamo rilevare l'unica novità importante del periodo che stiamo considerando: l'assunzione, nei paesi di lingua tedesca, di un genere popolare a forma colta.

Il Lied

Si tratta del *Lied*, termine che significa semplicemente canto, canzone, e indicava originariamente qualsiasi tipo di melodia popolare cantata.

Ma all'inizio del XIX secolo il Lied entra nei salotti della borghesia austriaca e tedesca nella versione raffinata ed elaborata per canto e pianoforte di compositori quali Franz Schubert, Robert Schumann e in seguito Johann Brahms, Franz Liszt e Richard Strauss.

A parte ciò la musica non mostra molto di nuovo fino ai nostri giorni. Soltanto oggi si sta recuperando, come già detto, l'interesse per la voce e le sue caratteristiche: i compositori contemporanei hanno anche cercato nuove tecniche di emissione e l'introduzione di elementi diversi quali il parlato, il grado, il balbettato (come ad esempio nella sequenza per voce sola di Luciano Berio), ma siamo bene lontani dal predominio della voce teorizzato nel Cinquecento.

F. Lenbach.

Il lessico musicale

M

Madrigalismo

Con madrigalismo s'intende una particolare tecnica compositiva, utilizzata nella musica vocale, in cui l'andamento melodico rappresenta letteralmente ciò che indica il testo. Per esempio su un testo del tipo "saliva in cielo", la linea melodica si sposta verso l'acuto, oppure la frase "il correre del cavallo" è espresso da figurazione ritmica che simula il ritmo del correre del cavallo.

Melisma

Termine della musica vocale che indica un'ornamentazione di tipo espressivo in cui su una sillaba del testo verbale devono essere eseguite più note. In particolare, nel canto gregoriano lo stile melismatico (cioè più note per ogni sillaba) si contrappone allo stile sillabico, detto anche stile recitativo, che prevede l'impiego di una nota per sillaba.

Ribeca

Strumento a corde, che può essere suonato a pizzico o ad arco. Diffuso in epoca medievale e ancora nel rinascimento con funzione di accompagnamento alla voce, scomparve poi passando alcune delle sue caratteristiche al violino. Piriforme, con il fondo bombato, era generalmente di dimensioni piuttosto piccole. La sua origine è probabilmente araba: arrivò in Europa quando i mussulmani conquistarono la Spagna.

• Una viola da gamba italiana del XVII secolo, nella taglia più piccola prevista per questro strumento. La famiglia delle viole scomparirà lentamente nel corso del secolo successivo, per lasciare il posto al violino.

V

Vibrato

Il termine stesso chiarisce il suo significato; il vibrato si può ottenere, oltre che con la voce, su molti strumenti. In particolare in quelli ad arco, come il violino, il vibrato assume un valore espressivo molto intenso.

Viola da gamba

Strumento della famiglia dei cordofoni; con questo termine non si indica un solo tipo di strumento, ma un'intera famiglia composta di elementi simili per costruzione ma diversi per estensione; le viole più diffuse sono comunque quella tenore e quella contralto, con estensioni che si aggirano nell'ambito del moderno violoncello. Il termine "da gamba" non ha reali implicazioni, visto che esistono anche viole suonate a braccio e non solo tenute fra le gambe, ma viene e veniva convenzionalmente usato per distinguere gli strumenti di questa famiglia da quelli della famiglia delle viole da braccio, alla quale appartiene il violino.

Le sostanziali caratteristiche che distinguono la viola da gamba sono però la presenza di tasti, che rendono l'intonazione più sicura e il suono più dolce e debole; il numero delle corde, generalmente sei; l'accordatura per quarte con una terza centrale; le caratteristiche "spalle" piuttosto spioventi, non tendenti al quadrato come quelle del violino.

Ampiamente diffusa in tutt'Europa all'inizio del Seicento, la viola da gamba scompare abbastanza presto in Italia, sostituita dalla viola da braccio, mentre rimane più a lungo in Francia, dove illustri autori le dedicano composizioni fino alla prima metà del Settecento, e ancor più a lungo in Inghilterra, che con la sua tradizione di "musica da casa" continua la pratica del *consort of viols*.

La viola da gamba è stata recentemente riscoperta nell'ambito del rinato interesse per la musica barocca, ed è possibile trovare ottimi interpreti oltre che preziose incisioni discografiche.

Parliamo di musica

Sociologia e società della musica.

Parlare di sociología musicale, non è un argomento facile. Nata agli albori di questo secolo, fin dall'inizio si è suddivisa in correnti anche in forte contrasto ideologico tra loro, nella ricerca dei rapporti tra musica e società.

Se la musicologia tradizionale si occupa quasi esclusivamente della produzione musicale, la sociologia della musica unisce a questo aspetto essenziale anche l'analisi della società e dei suoi prodotti musicali che accetta, o rifiuta contemporaneamente. In un certo senso, si può spiegare anche sociologicamente il significato di definizione come "musica classica" o "musica di consumo" che si riferiscono a usi e ambienti extramusicali.

Quante persone oggi girano per strada o viaggiano in treno con il registratore e la cuffia incorporata, ondeggiando e battendo il tempo con lo sguardo perso nelle onde musicali.

Ma anche chi crea dischi si preoccupa di fare un prodotto a misura del consumatore: partendo dalla ricerca della purezza e della perfezione per la musica classica, da ascoltare in venerato silenzio nel "mega impianto hi-fi", per arrivare al sempre più svalutato disco a 45 giri, vero "usa e getta" del mondo discografico nazionale.

Anche il compositore di musica "leggera" si adegua, nell'atto creativo, ai mezzi e ai modi con cui la sua musica verrà ascoltata e riprodotta: ad esempio, chi realizza un brano di Break Dance, prima di tutto si attiene a canoni più o meno codificati di questo genere musicale: il tempo musicale o la percussività complessiva, ma soprattutto sa che la sua musica verrà riprodotta su registratori portatili lungo le strade e questo diventa il fine e il mezzo della produzione musicale.

Fare sociologia della musica significa anche parlare della sua funzione aggregativa, della sua forza ideologica, e in generale della sua portata sociale. In conclusione, un fenomeno che vale la pena ricordare: il megaconcerto del 13 luglio 1985 a Philadelphia e a Londra, che ha visto riuniti i più grossi personaggi della scena musicale mondiale, ha mobilitato miliardi di persone su un tema, come la fame del mondo, che sta a dimostrare appunto il rapporto fondamentale tra musica e società.

DISEGNO DI DAVIDE BESANA

• **Uno sciame di dischi invade la terra: dischi musicali, si intende!**

Gli strumenti della musica

Le ance

Alcuni strumenti ad ancia sono già stati oggetto di altre lezioni abbiamo già trattato del Clarinetto e più di una volta si è fatto cenno all'Oboe e ai suoi progenitori.

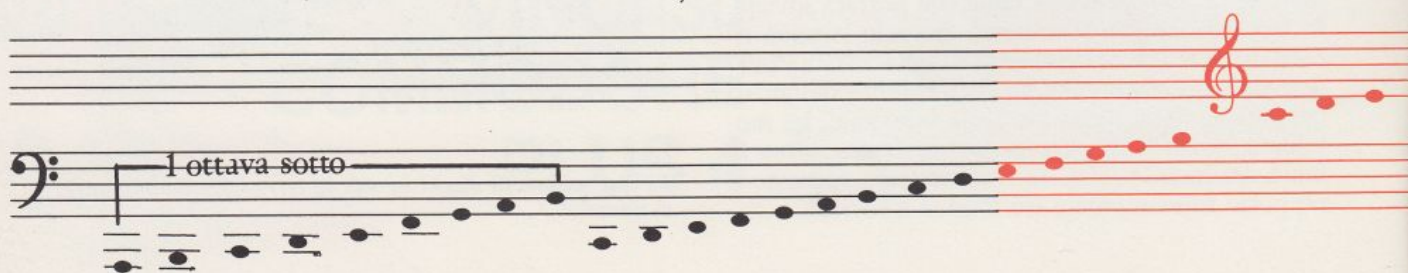
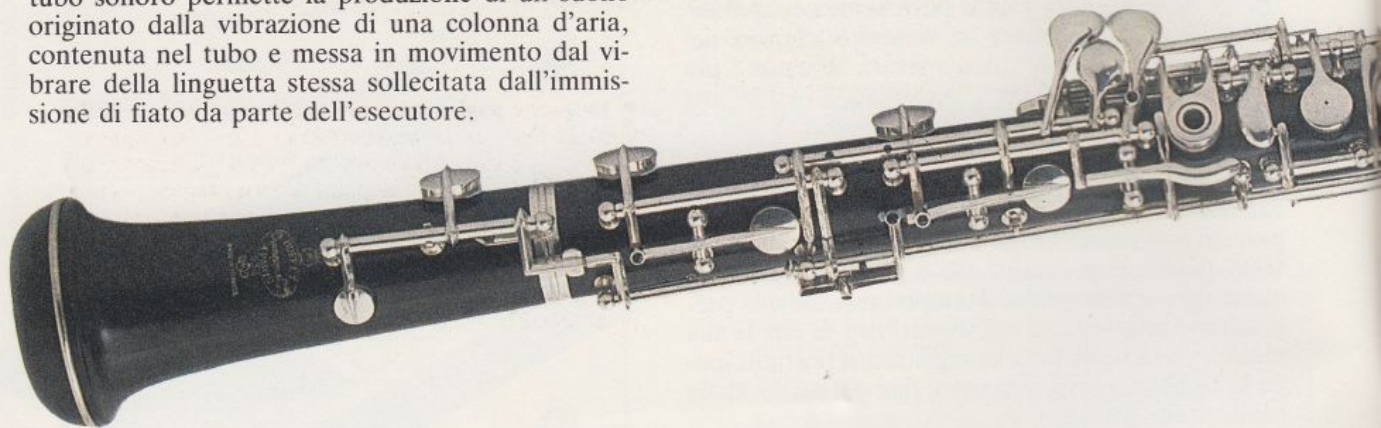
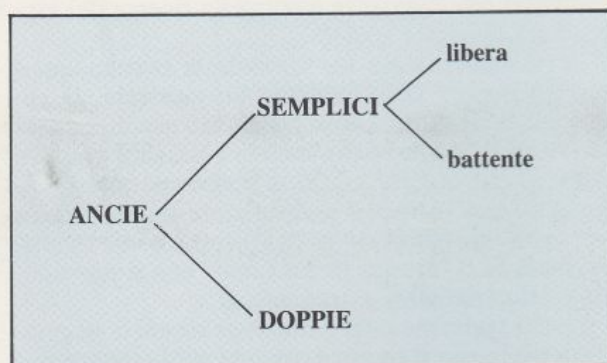
Alcuni strumenti sono però rimasti fuori dalla nostra considerazione: il Fagotto, il suo vicino cugino il Controfagotto, il Corno inglese, la famiglia dei Sarrusofoni, strumenti nati per le bande e oggi quasi dimenticati.

L'oboe stesso merita più considerazione di quanta gli sia stata finora concessa: perciò useremo questa lezione per chiarire meglio funzionamento, struttura e divisione in famiglie degli strumenti ad ancia.

Produzione del suono tramite ance

L'ancia, come abbiamo già avuto occasione di precisare, è una sottile linguetta di legno, metallo o plastica; la sua applicazione alla parte iniziale di un tubo sonoro permette la produzione di un suono originato dalla vibrazione di una colonna d'aria, contenuta nel tubo e messa in movimento dal vibrare della linguetta stessa sollecitata dall'immissione di fiato da parte dell'esecutore.

Sintetizzando, abbiamo questo processo: l'esecutore mette in vibrazione la linguetta, la quale, a sua volta, comunica la vibrazione alla colonna d'aria contenuta nel tubo, dando origine al suono. Le ancie possono essere:

1 ottava sotto

L'ancia libera consente di ottenere un suono unico: le variazioni derivano quindi dalla moltiplicazione delle ancie: la Fisarmonica e l'Armonium sono esempi tipici dell'uso dell'ancia (chiamata voce) diversa.

Dall'ancia battente, invece, l'esecutore può ottenere suoni diversi, a seconda del modo in cui fa pressione con le labbra e della lunghezza del tubo che racchiude l'ancia.

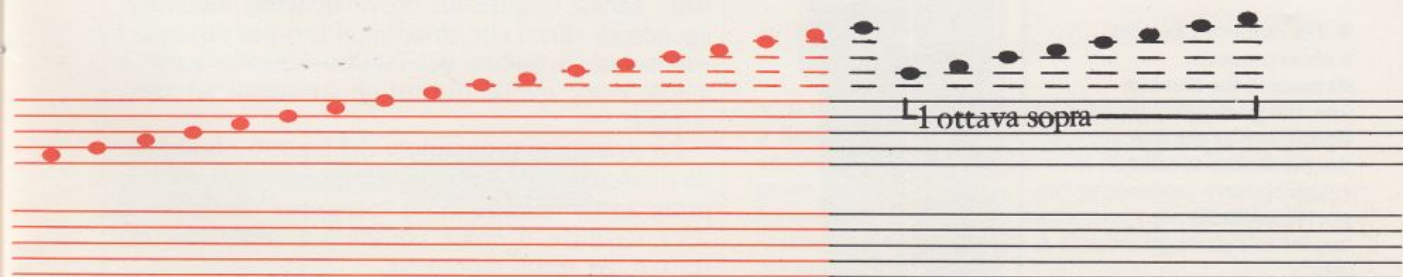
Esempi di ancia semplice battente sono quelli appartenenti alle famiglie dei clarinetti e dei saxofoni.

L'ancia doppia è composta da due lamine sovrapposte che vibrano con uguale frequenza, ma con fase di vibrazione opposta; le ancie doppie sono sempre battenti.

A parte gli strumenti ad ancia doppia universalmente conosciuti, quali l'oboe, il corno inglese, il fagotto e il sarrusofono, ricordiamo che le labbra dei suonatori di strumenti della famiglia degli Ottoni funzionano secondo lo stesso principio delle ancie doppie, e che lo stesso discorso è valido per le corde vocali che permettono l'emissione della Voce e il canto.

Occupiamoci ora più in particolare degli strumenti non trattati in precedenza, partendo da quelli ad ancia semplice libera e ad ancia semplice battente fino a quelli ad ancia doppia.

• In queste pagine sono presenti due strumenti della famiglia delle ancie doppie: l'oboe e il corno inglese. L'oboe, in basso, è il capofamiglia e il più illustre tra gli strumenti ad ancia doppia; il corno inglese, sopra, è il contralto dell'oboe ed ha avuto il suo massimo sviluppo nello scorso secolo, anche se già Bach lo utilizzava nelle sue Cantate. A fondo pagina, l'estensione dell'oboe in rapporto a quella del pianoforte.

FOTO DI FREDI MARCARINI

• **Un moderno fagotto a chiavi; questo strumento ha trovato una sua posizione stabile nell'orchestra da più di due secoli ed è oggi spesso protagonista di importanti passaggi "a solo".**

La fisarmonica

La fisarmonica è uno strumento a tastiera che appartiene alla famiglia degli aerofoni, il che può sembrare una contraddizione, ma in realtà la fisarmonica, come l'organo, produce suoni attraverso la vibrazione dell'aria, anche se non per mezzo del fiato.

La fisarmonica consiste di due piccole tastiere poste ai lati opposti di un mantice azionato dalle braccia del suonatore che la rifornisce d'aria; delle due tastiere quella di destra è simile a una tastiera di pianoforte, e svolge la funzione di produrre la melodia, mentre quella di sinistra è dotata di bottoni e serve per l'accompagnamento, formato dalla nota di basso ma anche dall'armonia completa che ogni bottone è in grado di fornire.

Tutte le possibilità virtuosistiche sono concentrate sulla tastiera di destra, in modo che la fisarmonica risulta essere uno strumento che esegue melodie accompagnate, con una voce principale molto fiorita e abbellita, a seconda dell'abilità dell'esecutore.

L'invenzione della fisarmonica risale alla prima metà del XIX secolo ad opera del frate Demian, il suo uso è quasi esclusivamente popolare, ma la si vede comparire anche nelle opere di alcuni autori "classici", quali Ciaikowsky, Giordano e Berg.

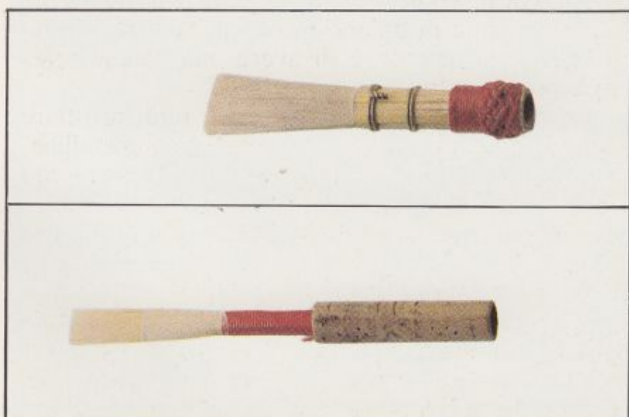
Oltre alla fisarmonica classica esiste uno strumento simile, più come aspetto che come funzionamento alla fisarmonica, particolarmente diffuso in Sud America, di forma esagonale, chiamato Bandoneon.

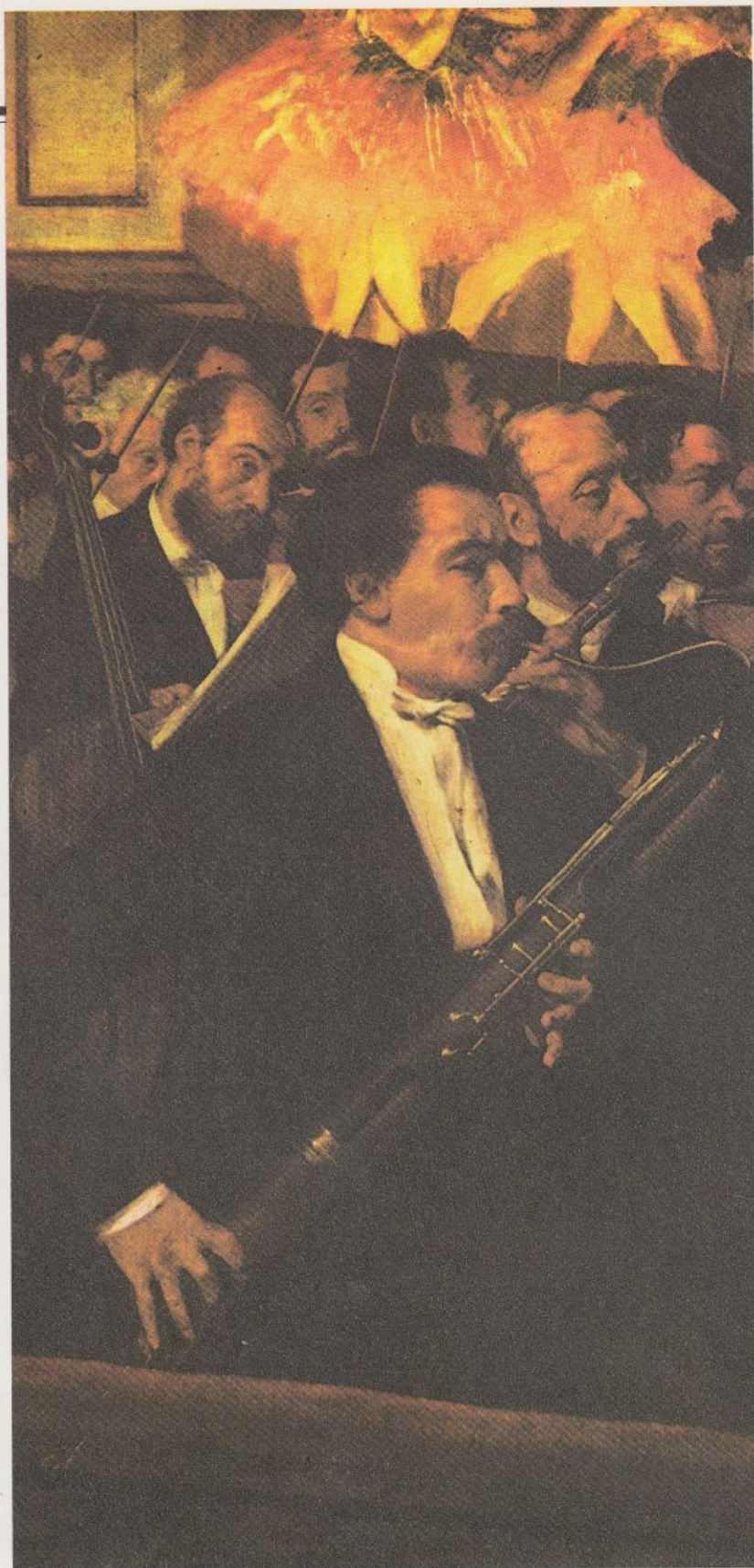
Il Fagotto

Il fagotto, come l'oboe, deve il proprio suono alle vibrazioni di un'ancia doppia, la particolarità di questo strumento è di avere una canna lunga ripiegata su sé stessa a forma di U.

La canna è conica e l'esecutore può insufflare nella canna tramite un breve tubicino metallico, agendo su chiavi che chiudono i fori per ottenere i vari suoni; il timbro del fagotto è molto basso e nasale come quello di tutti gli strumenti ad ancia doppia.

Lo strumento progenitore del fagotto è la dulciana rinascimentale, versione bassa dei primi oboi, le prime testimonianze di un "phagotus" risalgono al XVI secolo e il nome continua a comparire nei trattati dei secoli successivi.

FOTO DI FREDI MARCARINI

• Il quintetto è la più classica formazione cameristica a fiati; in essa si trovano rappresentati tre strumenti ad ancia: l'oboe ed il fagotto, ance doppie, e il clarinetto, ancia semplice. Il gruppo qui presentato, è una formazione di punta nel panorama concertistico, il Quintetto a fiati Italiano. A sinistra, ance dell'oboe e del fagotto.

• A destra, un dipinto del pittore impressionista francese Edgard Degas, che raffigura un suonatore di fagotto; sopra, due immagini di strumenti ad ancia tratte dal libro settecentesco "Il Gabinetto Armonico".

Fra i compositori che si sono occupati del fagotto dandogli veste solistica troviamo innanzitutto Vivaldi, che scrisse 38 concerti per fagotto; in seguito lo strumento attrasse l'attenzione di W.A. Mozart e C.M. von Weber che gli dedicarono un concerto ciascuno.

Nell'800 l'impiego del fagotto è principalmente orchestrale: in questa funzione gli vengono affidati compiti coloristici che troviamo rappresentati ad esempio nel Peer Gynt di Grieg. Parente stretto del fagotto, ma dotato di estensione più grave e d'invenzione relativamente più recente, (XVII secolo) è il Controfagotto, usato quasi esclusivamente in formazioni orchestrali, con a volte funzioni solistiche importanti.

Il corno inglese

Il nome dello strumento che viene oggi chiamato corno inglese non deriva, dalla nazionalità d'origine ma più probabilmente dalla corruzione della sua denominazione francese, *cor anglé*, cioè "corno angolato", che si riferisce alla sua forma curvata.

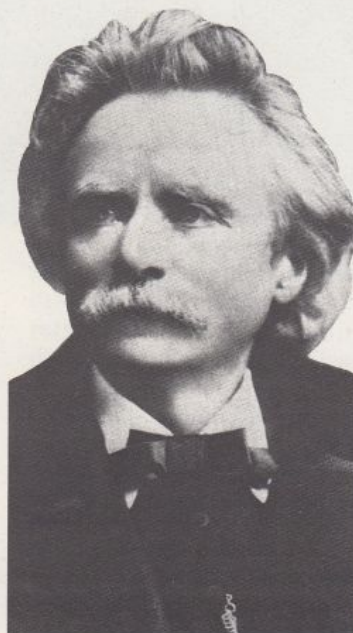
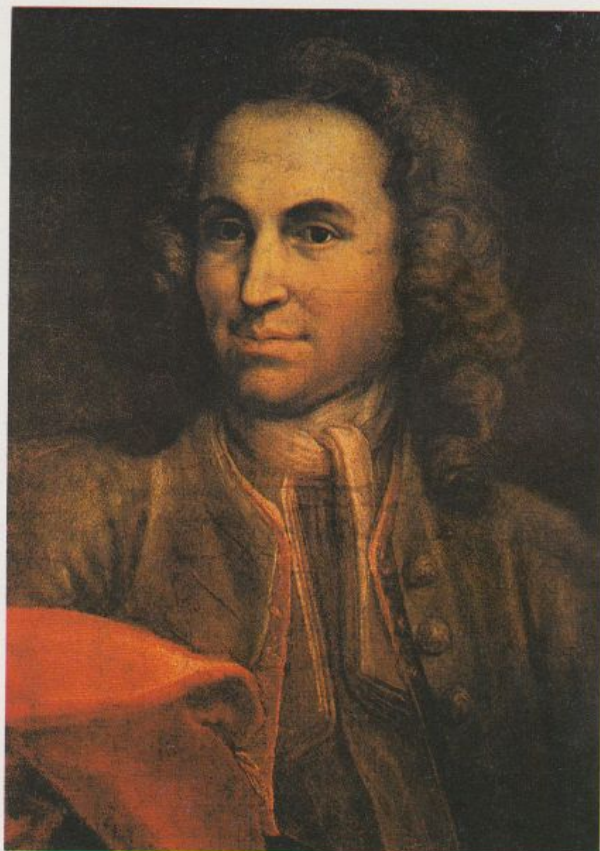
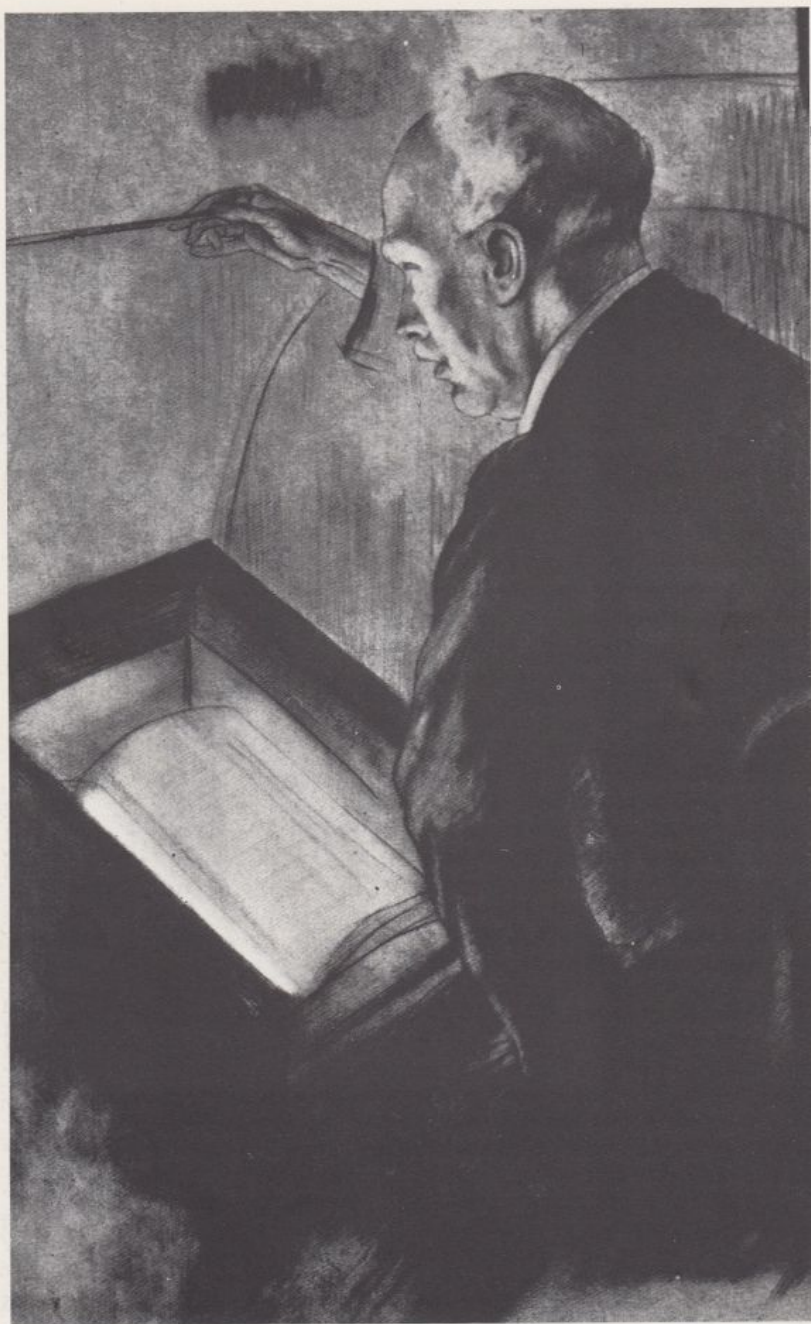
Fa parte della famiglia degli oboi di cui è il contralto e, come l'oboe d'amore si distingue dal normale oboe per la presenza alla fine del tubo di un rigonfiamento a forma di pera, che ne rende il timbro più dolce. Il corno inglese deriva dall'oboe da caccia barocco, utilizzato ampiamente da Bach.

Come per fagotto e controfagotto, l'impiego del corno inglese è prevalentemente orchestrale, in particolare possiamo trovare esempi del suo impiego nel "Guglielmo Tell" di Rossini e nel "Tristano ed Isotta" di Wagner.

Sarrusofono

Questo strumento dal nome inusuale e tutt'oggi poco diffuso, fa parte del gruppo di strumenti nati verso la metà del XIX secolo, assieme al saxofono, in un periodo in cui insieme al *revival* degli strumenti a fiato, si assommavano sperimentazioni per la ricerca di nuove sonorità.

Per questo motivo si presero elementi di diversi strumenti e li si combinarono insieme cercando effetti nuovi, si sperimentarono materiali diversi e, spesso si trasformarono strumenti in legno in strumenti in metallo.

Il sarrusofono è il figlio di queste trasformazioni: si tratta di un tubo conico in cui la vibrazione trae origine da un'ancia doppia, come nell'oboe, ma è

• Il compositore norvegese Grieg, è autore dell'opera Peer Gynt, nella quale si trova un importante "solo" per il fagotto. In alto, Bach, che utilizzò splendidamente oboi di tutte le taglie nelle sue cantate; per la taglia intermedia di questo strumento, detta oboe d'amore, scrisse anche un concerto solistico con accompagnamento d'archi.

• Richard Strauss, a destra, ha composto il più importante concerto per oboe del nostro secolo, scritto nel 1946; il musicista austriaco è autore anche di importanti pezzi per clarinetto, per fagotto e di numerose composizione per insiemi di fiati. In alto Heinz Holliger, il più grande tra gli oboisti del nostro tempo, in azione con il suo strumento.

costruito in ottone e questo ne aumenta la sonorità e ne rende l'intonazione più sicura e meno soggetta a variazioni come con gli strumenti di legno, materiale estremamente sensibile ai cambiamenti di umidità e temperatura.

Il nome del sarrusofono trae origine da quello del suo inventore, il maestro di banda Sarrus, che lo brevettò nel 1856; esso fu impiegato principalmente in formazioni bandistiche, anche se le sue qualità lo hanno fatto preferire in alcuni gruppi orchestrali al controfagotto e addirittura al saxofono contrabbasso, del quale si è dimostrato più agile.

La famiglia dei sarrusofoni comprende nove elementi, dal sopranino al contrabbasso; ma fra questi quelli più diffuso è senz'altro il sarrusofono contrabbasso, esistente in tre diverse estensioni: rispettivamente in Do, Mib, e Sib; anche il sarrusofono, infatti, come avevamo già visto per il saxofono, è uno strumento traspositore.

Con il sarrusofono concludiamo la carrellata sugli strumenti ad ancia, analizzati nelle loro caratteristiche essenziali; in generale si può rilevare che nella musica colta questi strumenti abbiano impiego orchestrale più che solistico.

La struttura musicale

La suite e le forme di danza

Non si può considerare la Suite come una vera e propria forma musicale, si tratta in realtà di un "agglomerato" di forme diverse, anche se ordinate in una successione ragionata e piuttosto codificate.

La funzione di danza è l'elemento primario che congiunge i diversi brani formanti la suite, anche se coll'evolversi del genere, decade l'uso "reale" di queste musiche in accompagnamento a danza, rimangono però degli andamenti ritmici fissi e il carattere cadenzato di molti movimenti, che testimoniano l'origine di tutta la raccolta.

Uno degli elementi di maggior importanza della suite è comunque l'impulso che ha dato all'evoluzione della musica strumentale e al distacco dalla musica vocale.

Evoluzione della suite

I primi esempi di musica strumentale concepita per la danza risalgono al Medio Evo: dal XIII secolo in poi cominciamo a trovare raccolte di danze strumentali che presto si codificano in forme precise e generi ricorrenti, soppiantando i "canti a sonare" di diretta derivazione vocale, nonché i canti di accompagnamento alla danza veri e propri, diffusi nel periodo precedente.

Le forme di danza diffuse in questo periodo sono il Saltarello, il Trotto, la Ghaietta e varie altre, ma non ci sono elementi che rimandino alla suite, se non l'abitudine di alternare danze veloci a danze lente.

All'inizio del '500, si trovano raccolte di danze per liuto solo o per vari strumenti (ricordiamo ad esempio la raccolta del Dalza o quella del Rotta): in queste sillogi vengono aggregate due danze dal carattere contrastante tramite un unico ambito tonale o la derivazione da un unico tema detto anche Tenor.

Ad esempio, accade che la Padovana (o Pavana) binaria e il Salterello Terziario siano due versioni, dello stesso tema, preso da qualche Chanson vocale; così si varia l'andamento salvando una certa unità, ottenendo contemporaneamente una enfatizzazione dovuta al passaggio ritmico binario/ternario.

• Il dipinto francese del XV secolo qui riprodotto, raffigura la Ronde, un ballo tipico del primo Rinascimento.

• Una sonatrice di liuto in un dipinto quattrocentesco. Il liuto fu, fin dal suo apparire sulla scena musicale europea, lo strumento più usato nelle corti per l'accompagnamento della danza. Nella foto della pagina accanto, le ballerine si esercitano alla sbarra; è questa l'immagine più tipica del balletto di tradizione romantica. Molti musicisti dello scorso secolo scrissero importanti musiche per balletto: in evidenza, nel panorama europeo, era l'opera dei musicisti russi. In Italia, la tradizione dell'opera lirica impedì uno sviluppo sufficiente del balletto.

Le danze che di regola si prestano a questi accoppiamenti sono:

Pavana - Gagliarda
Pavana - Saltarello
Passemezzo - Gagliarda - Pavana

In Francia l'usanza prevede l'accoppiamento di Branles, cioè brani, forme di ballo tipiche della zona, dal carattere e dal ritmo contrastanti, in numero variabile da 2 a 4, ottenendo un accoppiamento di questo tipo:

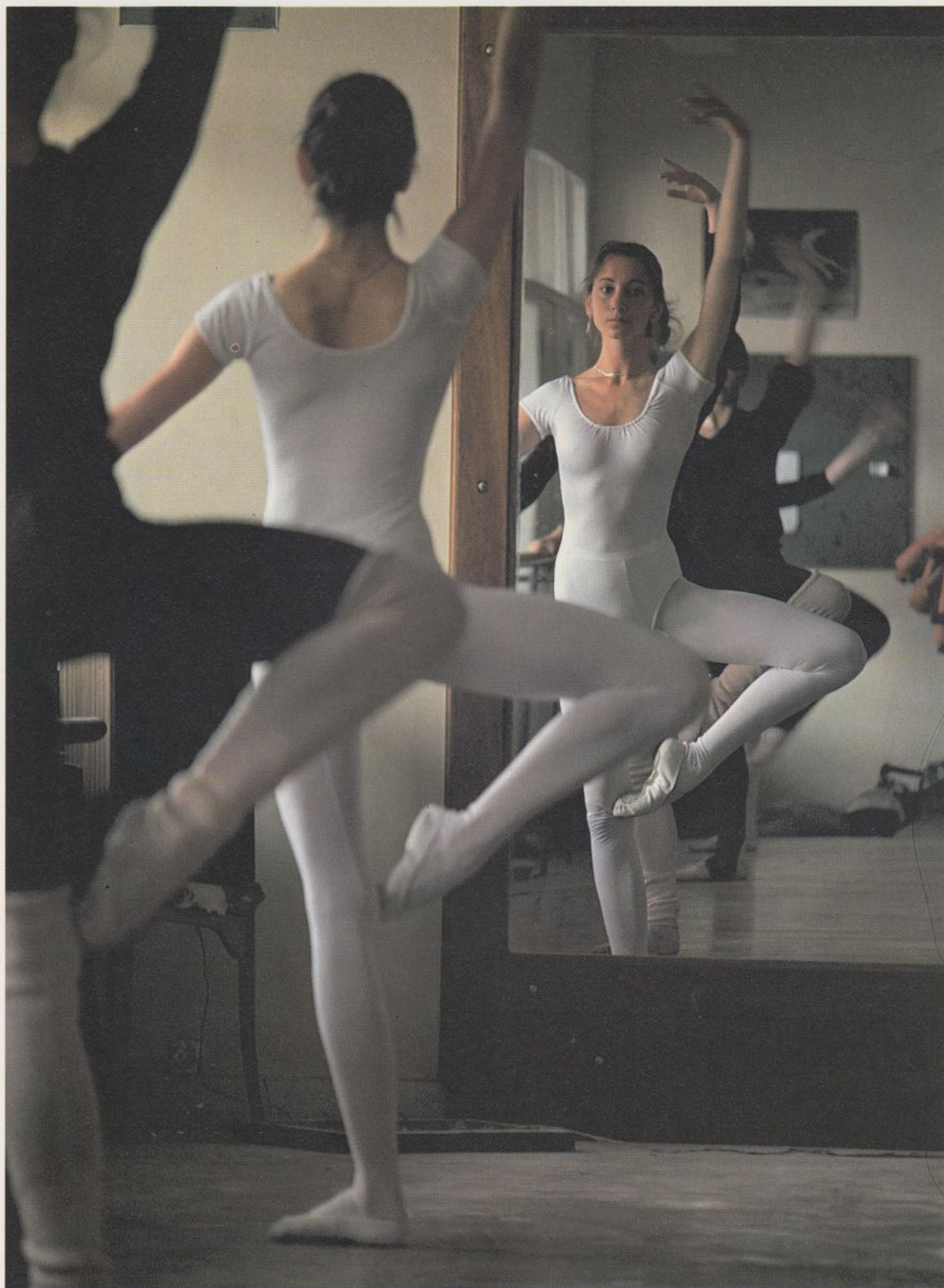
BRANLE DOUBLE - BRANLE SIMPLE
BRANLE - GAI - BRANLE DE BOURGOGNE
binario - binario vivo - ternario - binario

Tutte le danze fino a questo momento non vanno oltre la loro funzione: siamo perciò lontani dalla sterilizzazione della suite del periodo classico, nel XVIII secolo e il legame fra composizione e fruizione è ancora molto stretto.

La novità nel passaggio dal XVI al XVII secolo è la variazione di organico strumentale: si perdono gradualmente i gruppi di strumenti simili (quattro flauti dolci, quattro strumenti ad arco, o altri gruppi omogenei) a favore delle formazioni di strumenti diversi. Sulla scia della moda che predilige la voce sola accompagnata da uno strumento solista, o dell'unico esecutore al liuto o al clavicembalo.

Inizia in questo periodo a manifestarsi la stilizzazione e l'allontanamento della danza dalla sua funzione di accompagnamento: autori come Frescobaldi prendono danze classiche come la gagliarda, il passemmezzo, le uniscono a Ciaccona e Passacaglia di impostazione spagnola, e le utilizzano sia come schemi ritmici e formali, che come i temi tipici, per composizioni che hanno una funzione pratica di danza. Frescobaldi dà un contributo fondamentale alla stilizzazione delle forme da ballo, dopo di lui le variazioni su temi di danza o la raccolta di balli diversi divengono parte integrante del repertorio dei compositori secenteschi.

In questo periodo inizia la contrapposizione tra sonata e suite che sono generi paralleli ma distinti, anche se ricchi di reciproche influenze. Ogni paese sviluppa l'impianto originario della suite a seconda dei tipi di danza in esso più diffusi: se l'Italia del primo '600 ascoltava e danzava al ritmo di passacaglie, gagliarde e passemmezzi, in Francia e nell'Europa del Nord, si diffondevano allemande, correnti sarabande e gighe.

MOSNARD-EXPLORER

Esempio tipico delle danze del Nord-Europa sono quelle composte da Froberger, organista e cembalista che assorbe due tendenze ben distinte: quella frescobaldiana, quindi italiana nelle toccate, nei capricci, nelle fantasie, e, nella musica da tastiera, quella francese delle prime raccolte di danze importanti che vanno sotto il nome di *suites*.

Sarà comunque il modello francese a fare scuola dalla seconda metà del XVII e per la prima metà del XVIII secolo: dalle brevi raccolte di Froberger prenderanno spunto i compositori italiani, tedeschi, inglesi e, francesi.

Lo schema è ormai fissato, anche se le suites cambiano nome a seconda delle nazioni: in paesi di lingua tedesca si chiamano anche Partite (Partie), mentre in Inghilterra si parla di Lessons o Suites of Lessons.

In Italia la suite è rappresentata della Sonata da Camera, serie di danze che seguono lo schema di Froberger, esempio di stilizzazione massima, contrapposta alla sonata da chiesa, estranea alla danza. In Francia le suites sono chiamate Ordres, cioè ordini. Dovunque, con le debite variazioni lo schemo-tipo è però:

ALLEMANDA	**(lenta e binaria)**
CORRENTE	**(abbastanza veloce e ternaria)**
SARABANDA	**(molto lenta e ternaria)**
GIGA	**(ternaria vivacissima)**

A questo schema-base si aggiungeranno, poi, altre danze che non sostituiscono ma si inseriscono tra di loro o alla fine del gruppo classico: Minuetto, Gavotta, Passepied, Rigaudon, Bourrée e a seconda dei periodi danze particolarmente di moda, come il Canario o la Loure.

L'inserimento avviene soprattutto in Francia, dove la suite riceve inizialmente l'impulso maggiore, ma il genere così ampliato si diffonde poi in Germania che, darà il contributo più importante alla suite settecentesca.

Il panorama della suite nel '700 è questo: lo schema quadripartito di Froberger rimane fisso, ma i compositori fanno aggiunte che rinnovano la strut-

• Danzatrici che si esercitano in palestra: il balletto classico ha oggi un seguito consistente, anche se non paragonabile a quello dell'opera lirica. Nel nostro secolo, i compositori che si sono dedicati con impegno a questo genere non sono molti, anche se i contributi di alcuni di loro hanno segnato livelli di qualità altissima: Stravinsky e la sua Sagra della primavera sono l'esempio forse più eloquente.

tura pur rispettando la tradizione e, in seguito operano alcune modifiche che rendono la suite molto mobile e aperta alle sollecitazione più diverse.

Nel secolo precedente l'elemento di unità era l'omogeneità tematica e adesso diventa l'analogia tonale, che impone alle varie sezioni della suite una stessa tonalità; la varietà si ottiene sempre tramite i diversi caratteri delle danze, e quest'elemento distingue chiaramente suite da sonata, perché si gioca più sulla varietà armonica e sulla modulazione che su un elemento statico come la diversità ritmica.

Spesso le danze della suite sono prescelte da un brano con carattere introduttivo detto il preludio o ouverture, composizione che può ricordare vagamente le *intrade* che aprivano raccolte di danze orchestrali del primo '600 tedesco.

A seconda della nazionalità il preludio può essere molto vario come può anche adattarsi al carattere generale della suite: i preludi di autori francesi sono di solito estremamente liberi, al punto che i primi preludi cembalistici delle suites di Louis Couperin non portano indicazione di battuta e di valore per le note, lasciando alla fantasia dell'esecuzione il ritmo.

I preludi delle suites di Bach sono invece composizioni lunghe in stile fugato e spesso molto vivaci, sicuramente meno libere di quelle francesi.

In assenza di preludio spettava all'allemanda introdurre la suite che in apertura di suite assume di solito un carattere grave e cadenzato, come ad esempio le allemande che aprono le suites di Rameau.

Verso la prima metà del XVIII secolo, la suite francese abbandona gradualmente la struttura classica a favore di composizioni descrittive che della danza non hanno ormai più nulla, ma che rispondono ai cambiamenti della società di corte e sanciscono il passaggio della suite a genere d'ascolto e non più di danza; questo fenomeno ha la sua massima espressione nelle opere di Francois Couperin "le Grand".

Negli altri Paesi la suite dà luogo ad esiti nuovi: come la suite orchestrale che deroga dai modelli della suite per strumento solo o pochi strumenti: in essa infatti, si nota una dilatazione dei vari movi-

• **Ciaikowsky è uno tra i più conosciuti musicisti dell'Ottocento; è autore di numerosi ed importanti balletti quali lo Schiaccianoci e Romeo e Giulietta, che spesso vengono eseguiti anche in forma di concerto senza danzatori e apparato scenico.**

menti, soprattutto nel preludio, che mostra a volte un'articolazione interna autonoma, seguita dalla libertà nella scelta dei tempi, che spesso lascia fuori più di una danza dello schema classico.

Esempio tipico delle suites per orchestra o ouvertures, sono le composizioni di Bach. Bach è una figura paradigmatica nella storia della suite: di lui abbiamo suites per clavicembalo, scritte secondo lo stile "franco-tedesco", partite sempre per clavicembalo oppure per violino solo e suites per violoncello solo.

Dalla fine del XVIII secolo in poi la suite si esaurisce e decade per lasciare spazio ad altre forme: la sonata, il divertimento, la serenata, la cassazione e altre comunque presto decadute.

Un revival di questo genere si ha solo verso la metà del 1800, quando alcuni compositori si occupano della restaurazione di forme classiche fra cui anche la suite, che in questo modo arriva fino ai nostri giorni.

Durante il cammino della nuova suite che parte da posizioni di ripresa totale delle forme del passato, unita alla variazione del contenuto armonico, tonale e melodico troviamo le opere di compositori quali Debussy, con la "Suite Bergamasque" e Ravel con "Le Tombeau de Couperin", i quali si ispirano direttamente al cembalismo francese del secolo XVIII.

Accanto a questi compositori troviamo invece altri che mantengono solo l'idea della suite il concetto della raccolta di danze, ma adeguano le forme che la compongono ai tempi moderni: di questo genere è la suite di tre pezzi, le "Trois Dances" dall'"Histoire du Soldat" di Stravinsky, che comprende Walzer, Ragtime e Tango.

Dal folklore Bartok prende spunto per rinnovare la forma della suite. Accanto all'accezione "classica" della suite, in epoca moderna si è sviluppato anche il senso di "raccolta". Si definisce suite qualsiasi raccolta di brani tratti da un'opera di più vasto respiro: può essere suite la raccolta di tutti i brani strumentali tratti da un melodramma, o quella che riunisce le musiche di scena per una rappresentazione teatrale o per un balletto; esempio di queste ultime è la suite da "Lo Schiaccianoci" di Ciaikowsky, mentre sono musiche di scena per opere teatrali quelle di Bizet per "L'Arlesiana".

Nella musica leggera il concetto di suite non esiste: ogni brano vive di vita propria e non può essere messo in relazione con altri, tranne le debite eccezioni che riguardano musicisti classicheggianti.

Il lessico musicale

A

Armatura (di chiave)

Si dice armatura di chiave la somma degli accidenti musicali, presenti subito dopo la chiave musicale che definiscono la tonalità del brano musicale.

C

Cennamella

Strumento a fiato (detto anche Cialamella) con ancia doppia e canna conica, costituisce il prototipo della bombarda rinascimentale, poi evolutasi negli strumenti ad ancia doppia.

Esiste tuttavia ancor oggi una forma di cennamella diffusa a livello popolare, suonata spesso in coppia alla zampogna, di ambientazione pastorale, soprattutto negli Appennini italiani, e a volte accoppiata come un aulos greco, con due strumenti per ciascun esecutore.

Ciaccona

Danza d'origine spagnola, entrata in Italia e nel resto dell'Europa insieme alla passacaglia, come questa era datata di un tema lungo due misure, che veniva variato secondo le tecniche del '600, ma in seguito "ciaccona" passerà ad indicare unicamente una variazione su basso ostinato.

Il suo carattere, dapprima vivace, si trasforma in grave con la sua introduzione nelle corti; il ritmo è ternario.

Anche in questo genere gli autori francesi e Bach dimostrarono la loro abilità: ricordiamo la ciaccona per violino solo di quest'ultimo, uno degli ultimi esempi e dei massimi in questo genere.

• **La prima pagina della Ciaccona di Bach per violino solo nell'autografo del musicista tedesco.**

Circolo delle quinte

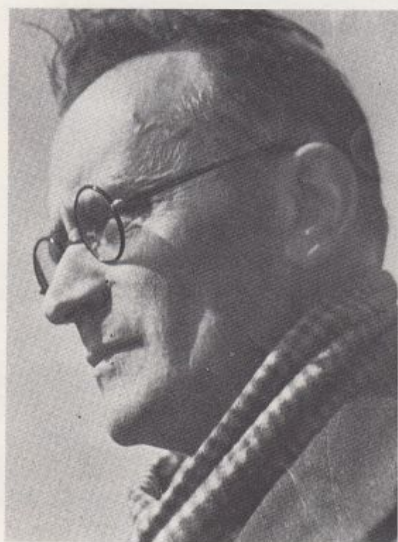
Aumentando di quinta in quinta progressivamente il numero delle alterazioni, arrivati a 12, cioè la totalità delle note, il cerchio si chiude e ritorna da capo; altrettanto si arriva scendendo di quarte, alla tonalità iniziale dopo 12 bemolli questo è anche definito come il circolo delle quinte.

P

Passacaglia

Antica danza d'origine spagnola, diffusasi poi in Italia e quindi negli altri paesi europei.

La passacaglia è costruita in origine da un unico tema di due misure che veniva variato nel corso della composizione; in seguito "passacaglia" restò anche ad indicare semplicemente una composizione su basso ostinato, e la ritro-

viamo ad esempio nelle opere di autori francesi del XVIII secolo o in Bach.

• **Il musicista austriaco Anton Webern ha scritto la più celebre passacaglia della musica del Novecento.**

Progressione

Quando un determinato frammento o idea musicale si ripete progressivamente all'interno di un brano abbiamo una progressione che può essere modulante o monotonale, a seconda se cambia o meno nel suo ripetersi la tonalità.

R

Relativa (tonalità)

Una tonalità minore si dice relativa ad una maggiore e viceversa, quando presenta in armatura di chiave lo stesso numero e tipo di alterazioni.

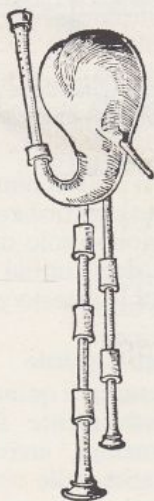
T

Tenor

Viene definito con questo nome il "tema", generalmente tratto da composizioni preesistenti, sul quale sono costruite buona parte delle composizioni polifoniche dal tardo Medio Evo fino al Rinascimento.

Il termine "tenor" deriva dal verbo "tenere", poiché questo tema veniva "tenuto" nel corso della composizione; per traslazione poi il nome passerà ad indicare la voce che lo eseguiva, evolutasi nel moderno tenore.

Trasporto

Termine che si usa nella lettura musicale vocale e strumentale per indicare la trascrizione (mentale o scritta) di un brano da una tonalità originale ad un'altra. Vedi anche Traspositori (Strumenti).

• **La zampogna, tratta da un volume del 1511. Questo strumento di decisa derivazione popolare avrà una forte diffusione in tutta Europa.**

Z

Zampogna

Strumento aerofono di diffusione prevalentemente popolare, ritrovabile sia in Europa che in Asia e in Africa, secondo diversi modelli.

La sua caratteristica essenziale consiste nel collegamento delle canne sonore a un otre di pelle che svolge la funzione di serbatoio d'aria: l'esecutore immette il

• **Ancora una zampogna da un trattato del 1722 del musicologo Filippo Bonanni.**

fiato nell'otre fino a riempirlo e questo assicura una pressione costante alle canne, non alterata dalla necessità di riprenderne il respiro; l'aria passa dal serbatoio alle canne per mezzo della pressione del braccio del suonatore.

Come la cennamella, questo strumento ha un'ambientazione pastorale, sia culturale che reale almeno in Italia.

Parliamo di musica

La fantascienza e l'arte

I romanzi di fantascienza abbondano di visioni future in cui uomini eroici lottano indomiti per ridare alla razza umana l'antico vigore perduto: in questi ipotetici scenari le macchine, i robot, tutti gli strumenti automatizzati, dopo un primo momento di accettazione vengono in seguito considerati nemici della razza umana.

L'uomo infatti vedendo che un semplice *chip* può sostituirlo nelle sue azioni quotidiane, si sente privato di ogni sensazione di utilità; inevitabile a questo punto lo scontro e l'inizio della lotta per riconquistare la perduta umanità.

Tutti sappiamo che la fantascienza ha come argomento le cose future che vengono spesso e volentieri esagerate nella loro irrealtà: scrivere di fantascienza significa colpire il più possibile il lettore con idee "fantasticamente concrete".

D'altro canto la fantasia di questi autori è riuscita a prevedere delle innovazioni scientifiche e tecnologiche che si sono realizzate; nulla quindi può impedire che un domani le ataviche lotte degli uomini vengano realmente indirizzate verso le macchine "nemiche".

A questo punto ci si può chiedere se la mente dell'artista riuscirà a mantenere inalterata la propria indipendenza nei confronti del *chip*.

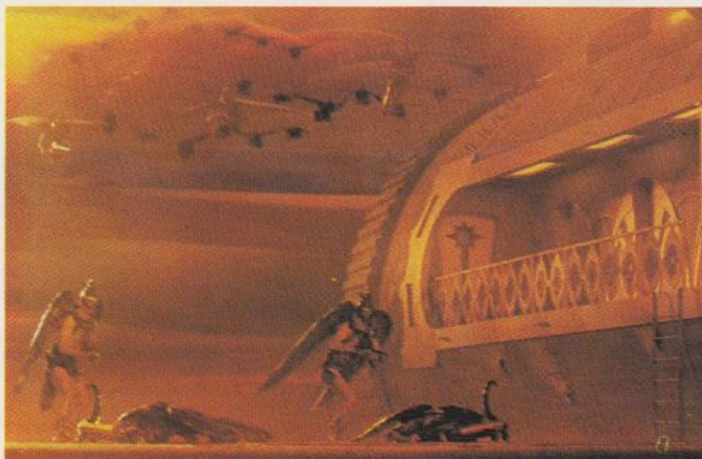
Dovremo assistere quindi alla robotizzazione dell'arte o questa riuscirà a rimanere terreno irraggiungibile anche per i più sofisticati circuiti "pensanti".

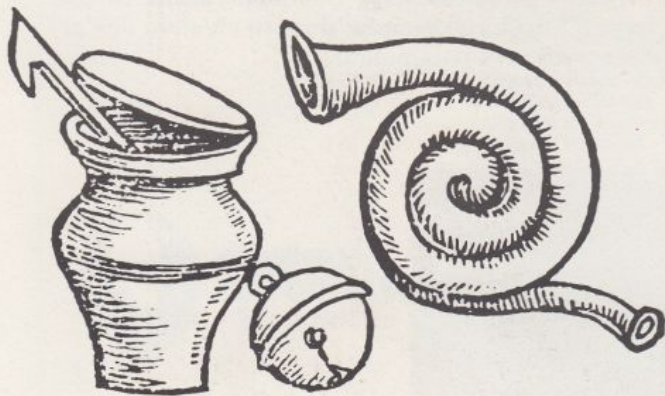
Questi argomenti si inseriscono in uno dei progetti più ambiziosi che tengono impegnati scienziati di ogni disciplina: la creazione della *intelligenza artificiale*. L'obiettivo fondamentale che si propone l'intelligenza artificiale è quello di simulare i processi mentali dell'uomo.

Quando un'azione umana è determinata da processi definibili in maniera logica, da formule matematiche o da una serie ripetuta di azioni sempre uguali è possibile istruire una macchina che esegua tutti gli algoritmi che definiscono quest'azione, come ad esempio l'automazione di determinati processi lavorativi.

Tra la simulazione delle azioni e la consapevolezza di ciò che viene fatto il passo è veramente molto lungo ed ancora non è stata creata una macchina capace di simulare la grandiosa complessità del cervello umano.

A questo punto risulta evidente l'impossibilità di tradurre in formule matematiche il lavoro di un artista: la genesi di un prodotto artistico trascende la comprensione e la logica.

Perciò possiamo stare tranquilli: anche in una ipotesi futura robotizzata, il ruolo creativo dell'artista non sarà contaminato.

• La fantascienza, il futuro meccanizzato, sono attuali grazie al cinema, che con i suoi effetti speciali ci proietta nel futuro immaginario.

Gli strumenti della musica

• **Due strumenti popolari del 1511.**
In alto, una *ghironda* francese della seconda metà del Settecento.

Strumenti popolari

La categoria di strumenti di cui ci occupiamo oggi può sembrare solo oggetto di revival o di nostalgie per qualche appassionato di musica popolare, ormai scomparsa o in via d'estinzione; ma se non limitiamo nel tempo e nello spazio la definizione di musica popolare, è possibile allargare l'orizzonte inglobando anche molte altre forme musicali.

In questa sede ci occuperemo solamente degli strumenti popolari tradizionali e utilizzati per la musica "popolare", o meglio con un termine più preciso "folk".

Ogni nazione ha la propria musica e quindi i propri strumenti, ma non è facile distinguere gli strumenti popolari dagli strumenti "colti", specialmente nell'ambito di culture che hanno distinzioni meno nette; inoltre oggi definiamo strumenti popolari quelli che un tempo furono strumenti "colti" e viceversa: il panorama è sicuramente molto complesso.

Cercheremo quindi di dare un'immagine precisa di alcuni strumenti oggi popolari, conosciuti più di nome che di fatto, descrivendone come al solito il funzionamento e l'evoluzione.

AEROFONI

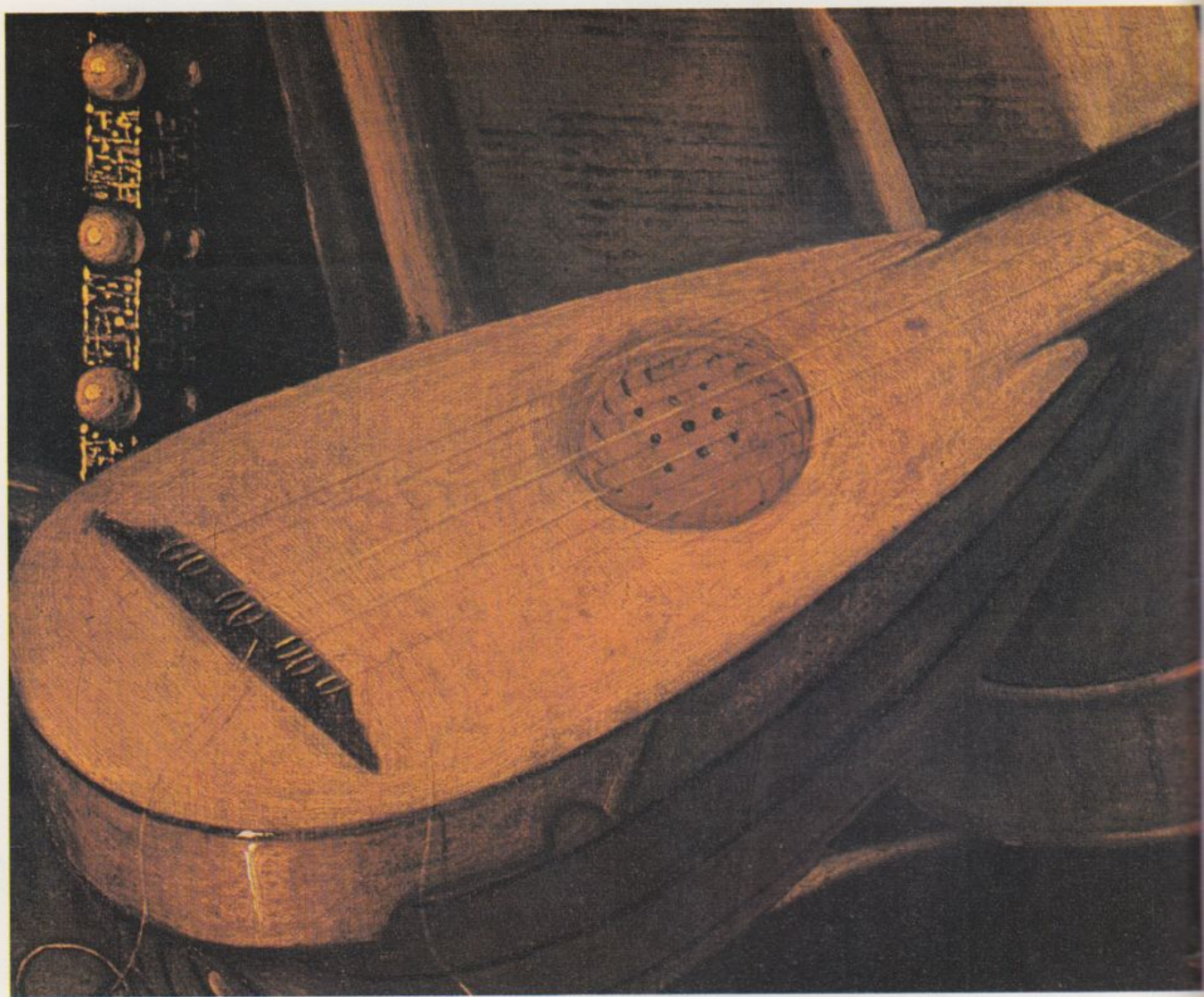
Nell'ambito della categoria degli aerofoni ci occuperemo di due strumenti in particolare: la *cornamusa* ed il *corno* in alcune sue versioni.

La cornamusa

Strumento di costruzione piuttosto particolare, la cornamusa ha come caratteristica la presenza di un serbatoio d'aria, costituito da una pelle di animale. Questo le permette di avere un flusso d'aria continuo e non determinato dalla naturale esigenza dell'esecutore di "riprendere fiato".

A parte il serbatoio d'aria, gli elementi essenziali di una cornamusa sono la canna della melodia ad ancia, di forma conica o cilindrica a seconda delle zone di costruzione, e una o più canne di bordone, sempre ad ancia, dal suono fisso che funge da base e accompagnamento alla melodia.

L'origine dello strumento è antichissima e si hanno sue notizie già in epoca romana; rimasta sempre

• Il *cimbalo*, le *nacchere*, la *cornamusa* e il *chitarrino*: quattro strumenti popolari in una illustrazione del Settecento.

strumento popolare ha avuto però un momento di moda durante il settecento francese, all'epoca delle "pastorellerie"; quindi la cornamusa è stata impiegata anche in musiche decisamente "colte" ed un valido esempio sono le sonate de "Il Pastor Fido" di Vivaldi.

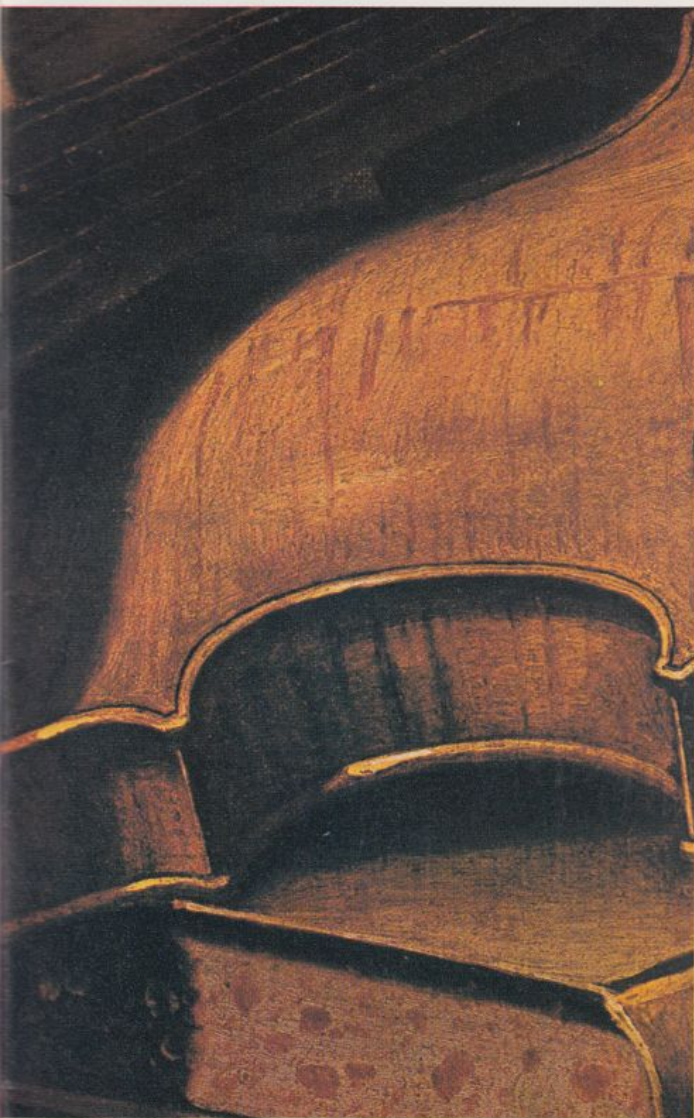
Attualmente la cornamusa è diffusa in tutt'Europa, in Asia e nell'Africa Settentrionale; due sono però le immagini più note: la cornamusa nella sua veste di strumento natalizio e in quella di strumento bellico secondo le tradizioni scozzesi.

Il corno

Non intendiamo parlare dei corni usati nell'orchestra, ma di quelle forme di strumenti che più si avvicinano ai corni primitivi.

Esiste un tipo di corno molto particolare, dalla diffusione limitata e dalle connotazioni popolari: parliamo dell'alphorn o *corno delle alpi*, strumento tipico dei montanari svizzeri.

Ricavato da lunghi tronchi e corteccia, il corno delle alpi ha forma conica, la canna è diritta e lunghissima, data la difficoltà di costruire dei ritorti con il legno; il suono è potente e l'estensione tende al grave: questi elementi lo rendono adatto alle funzioni di richiamo.

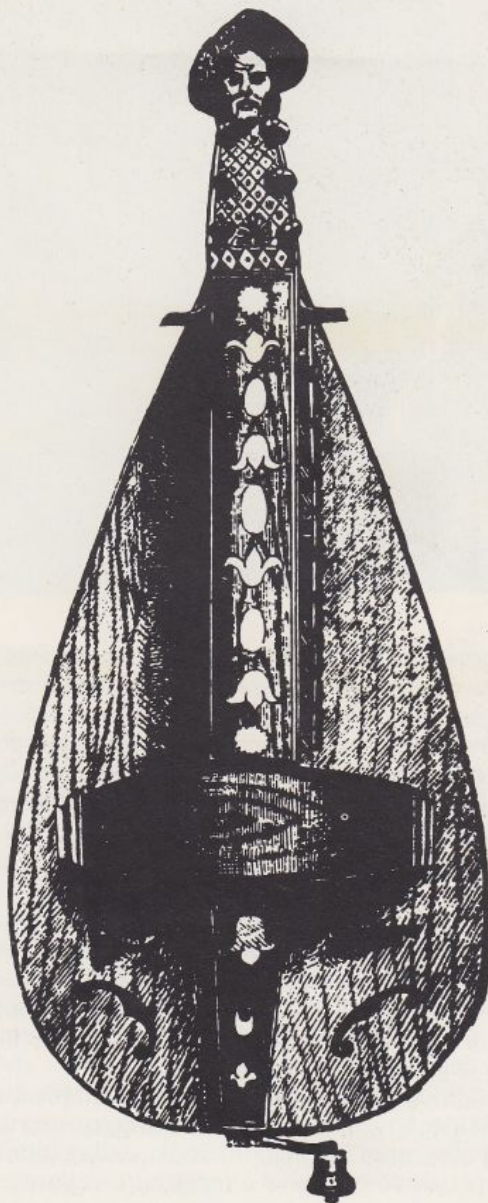
Data la sua bassa estensione e la fattura a volte piuttosto approssimativa, il corno delle alpi non è

• A sinistra, un *mandolino* tratto da un dipinto seicentesco. Il mandolino è stato largamente impiegato nella muusica colta nel Settecento; Vivaldi gli dedicò concerti solistici con accompagnamento d'archi.

uno strumento particolarmente agile, anche se le sue melodie ricordano spesso le melodie Jodler; un concerto di corni delle alpi fa ormai parte del folklore svizzero.

IDIOFONI

Gli idiofoni, strumenti di concezione più essenziale, più antica e anche popolare, abbondano nella musica folkloristica; ne citiamo tre fra i più particolari di questa famiglia.

Cimbali

I *cimbali* sono quei piccoli strumenti di metallo, concavi e vagamente somiglianti a piattini o a pic-

• *Ghironda* settecentesca, caratterizzata dalla cassa a forma di liuto e dalle effe di risonanza simili a quelle di un violino.

coli cappelli, che producono un suono tintinnante se fatti cozzare l'uno contro l'altro. Nelle civiltà antiche — e oggi in quelle extraeuropee — possiamo trovare esempi di coppie di cimbali, ma in Italia il tipo più diffuso è composto da una serie di piccoli cimbali inseriti in cerchi di legno oppure intorno a tamburelli monopelle.

Nacchere

Le *nacchere* sono sostanzialmente la versione lignea dei cimbali, ma la loro forma è meno curva e ricorda quella di una conchiglia; sono suonate sempre da una sola mano, tenendole nel palmo, e a volte sono fatte quasi vibrare l'una contro l'altra degli esecutori più esperti.

La collocazione tipica delle nacchere resta quella del folklore spagnolo, dove accompagnano e ritmano il ballo, unendosi alla melodia della chitarra e alla ripetizione ossessiva e incalzante della danza.

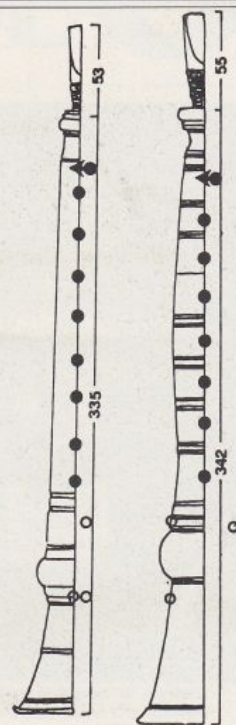
Raganella

La *raganella* fa parte degli idiofoni "a riscaldamento": facendo ruotare lo strumento attorno al manico si fa in modo che una lamella di legno urti contro i denti di una ruota e questo processo, eseguito velocemente, produce il caratteristico crepitio. Strumento tipicamente popolare, diffuso in tutta Europa e noto da secoli, ha acquistato spazio nella civiltà moderna più che altro come giocattolo o come "produttore di rumore", (ne è un esempio l'uso fattone negli stadi dai tifosi). L'unico caso di uso "colto" di questo strumento è rappresentato dalla "Sinfonia dei giocattoli" di Leopold Mozart — padre del grande Amadeus — dove compare accanto a tutta una serie di strumenti giocattolo, in una composizione che ha un chiaro carattere di divertimento.

MEMBRANOFONI

I *tamburi* ed in generale i membranofoni sono strumenti già ampiamente trattati che sono molto vari e diffusi a seconda dei patrimoni musicali per cui parleremo fra tutti del più particolare.

Tamburo a frizione

L'elemento che distingue i normali tamburi da

• **Due sezioni dei *chanter* di una *cornamusa*. A sinisra, sunatori di *tamburo* di una tribù nigeriana accompagnano una cerimonia di incoronazione.**

quelli a frizione è il modo in cui questi ultimi vengono suonati: la membrana non è percossa ma sfregata, a volte semplicemente con le mani e a volte con un bastone, che viene introdotto nella membrana e mosso in modo da provocare la vibrazione.

Tamburi di questo genere si possono ritrovare in Africa, continente ricco di strumenti idiofoni e membranofoni, e in varie parti dell'Europa. Famosissimo lo strumento napoletano *caccavella*, detto anche *putipù*, una specie di pentola di coccio o di latta chiusa da una membrana e azionata da un bastoncino, che accompagna danze e canti del repertorio partenopeo.

CORDOFONI

Non ci occuperemo ovviamente della chitarra — forse fra gli strumenti popolari per eccellenza — già trattata in precedenza; toccheremo invece corfodoni tipici di alcuni paesi: il *banjo*, l'*ukulele*, la *balalaika* e il *mandolino*. Questi strumenti hanno una diffusione precisamente legati alla zona geografica in cui sono nati.

Banjo

Il banjo è dotato di una tavola di risonanza circolare — non è una cassa, perché nella maggior parte dei modelli il fondo non esiste — senza aperture, sulla quale sono tese cinque o quattro corde che vengono pizzicate dalle dita o da un plettro. Esistono banjo di diverse dimensioni ed estensioni, ma il più comune nei complessi jazz, che sfruttano molto questo strumento, è il banjo tenore.

L'origine del banjo è da far risalire all'importazione di schiavi negri in America; lo strumento infatti deriva dal liuto a manico lungo, tipico delle popolazioni africane.

Ukulele

L'*ukulele* ha invece la forma di una piccola chitarra, con quattro corde fissate frontalmente alla tavoletta che conclude il manico; l'esecutore pizzica le corde con le dita.

L'ukulele nasce come versione hawaiana di uno strumento portoghese, ma, come il banjo, ha avuto diffusione quando ne è stato introdotto l'uso nelle bande jazz o nelle piccole orchestrine di musica

• Un gruppo folkloristico in costume, canta accompagnandosi con strumenti tradizionali. Nella pagina accanto, suonatori di *tamburo leggero*.

leggera, ispirata al genere popolare e al gusto musicale dell'America di inizio secolo.

Sia l'ukulele che il banjo compaiono inoltre come strumenti dei suonatori ambulanti nei paesi anglosassoni.

Balalaika

Dall'America alla Russia: la *balalaika*, strumento a corde, è dotato di una cassa dalla caratteristica forma triangolare e ha il fondo formato da alcune fascie di forma trapezoidale; è fra gli strumenti tipici della Russia Europea.

Ricordiamo, gli strumenti a corde, anche la *Bandura*, che ha tre corde tese sopra un foro di risonanza, pizzicate dall'esecutore con le dita o percosse da un plettro.

L'accordatura può variare, ma la più utilizzata ha due corde all'unisono e la terza una quarta superiore.

Mandolino

Il *mandolino*, nella forma in cui lo conosciamo oggi, è composto da una cassa di risonanza a forma di mandorla, col fondo fortemente bombato; il modello detto milanese presenta il fondo piatto come la chitarra e un manico fornito di tasti, sul quale si stendono quattro coppie di corde. Le corde vengono pizzicate da un plettro e la vibrazione delle due corde all'unisono provoca una specie di trillare continuo sulle note lunghe, che è la caratteristica più rilevante del mandolino.

Anche per il mandolino esiste una famiglia che comprende strumenti di diverse estensioni: nelle orchestre a plettro (che comprendono anche la chitarra e altri strumenti) troviamo la *mandola*, il *mandoloncello* e il *mandolone*, tutti di dimensioni maggiori e corrispondenti nell'orchestra tradizionale, alla viola, al violoncello e al contrabbasso, mentre il mandolino corrisponde al violino.

Antenato del moderno mandolino è probabilmente la mandola, varietà di piccolo liuto medievale; durante il '600 e il '700 lo strumento ebbe un discreto successo e modificò la forma e il numero delle corde, sei in quel periodo. Agli inizi del '700, in particolare, il mandolino venne sfruttato nella musica colta come nelle composizioni di Vivaldi e Baldassarre Galuppi.

In epoca moderna il mandolino richiama alla mente immagini popolari napoletane piuttosto che salotti veneziani e addirittura autori come Mahler o Schoenberg, lo hanno utilizzato in alcune composizioni.

Dal mandolino abbiamo così un altro esempio di come uno strumento possa variare destinazione, passando dalla musica colta a quella popolare.

La struttura musicale

La disco-music

La disco-music è nel campo della musica leggera, la tendenza che si è maggiormente affermata in questi ultimi anni.

Anagraficamente piuttosto giovane — la sua data di nascita risale agli inizi degli anni '70 — è americana e deriva, come spesso avviene nella musica contemporanea, dalla rilettura bianca di un genere di musica nero-americana, il *Rythm'n'blues*. La disco-music ha avuto il suo periodo di massima diffusione verso la fine degli anni '70; svilupperemo in seguito questa breve scheda anagrafica, citando nomi e avvenimenti.

Le premesse

L'aspetto più evidente della disco-music è la sua assoluta finalizzazione alla danza.
La disco-music è nata, costruita, concepita per ballare: è quindi la "musique à danser" per eccellenza.

Il suo boom, venuto dopo gli echi di una stagione molto impegnata politicamente, ha fatto parlare di "riflusso", di ritorno al privato e all'effimero, scatenando su di essa e sul ballo molti giudizi negativi.

Queste critiche non erano del tutto immeritate perché certa disco-music di quel periodo era fatta per un pubblico dai gusti musicali molto facili. D'altra parte, se si considera che si deve anche alla disco-music il rilancio del ballo, sembra eccessivo bocciare del tutto questo genere musicale.

Da sempre, comunque, la danza non ha goduto delle simpatie di gruppi culturalmente importanti. Più di una volta, nell'antichità e nell'era cristiana, il ballo è stato sinonimo di peccato, di cedimento alle lusinghe della carne a scapito del richiamo dello spirito; insomma, uno dei piaceri nei quali l'uomo poteva, ma non doveva incorrere.

In Oriente e in Africa la situazione è estremamente diversa: per numerose religioni la danza è una forma di preghiera, degna di ogni rispetto. Non è casuale il fatto che le popolazioni nere, abituate al "linguaggio del corpo", posseggano nelle loro musiche una varietà ritmica impressionante. Il bisogno di danzare non è prerogativa dell'uomo contemporaneo: senza cercare interpretazioni antropologiche, basta notare come ogni epoca abbia avuto la sua musica di danza e come ogni strato sociale avesse le sue danze.

Il ballo nella storia

Nell'antichità greca e romana la danza aveva funzione rituale nelle celebrazioni di alcuni dei: le danze delle baccanti nel culto di Dioniso erano le forme di danze rituali.

Altro compito era quello di allietare i banchetti, ritrovi che svolgevano allora una funzione sociale estremamente importante: le danzatrici e le suonatrici di flauto sono elementi fissi delle raffigurazioni di banchetti.

Il culto di Dioniso e i banchetti rappresentano anche nell'antichità la danza come qualcosa di ambiguo e di inquietante, probabilmente nemmeno allora benaccetta dagli strati colti.

Tantomeno fu amata nel Medio Evo, epoca durante la quale il cristianesimo imperante aveva uno dei suoi punti cardine nella mortificazione del corpo: i danzatori-acrobati di professione, i provenzali *joglars*, erano guardati come emissari del maligno, gente corrotta, e a volte scomunicati, anche a causa della danza.

Il Rinascimento toglie il tabù del corpo, riscoprendo anche questa dimensione dell'uomo: la danza diviene uno dei passatempi preferiti nelle corti. Molte danze sono di derivazione popolare, dato che in precedenza l'unica classe che poteva ballare era proprio il popolo; la danza riprende quindi la sua funzione di aggregante sociale.

La stessa funzione viene mantenuta durante XVII e XVIII secolo, con fasi alterne.

Bisogna sottolineare che in questo periodo inizia il distacco fra ballo e danza, intendendo quest'ultima come la versione artistica del fenomeno; d'ora in poi ci occuperemo unicamente del ballo.

• Ballo alla Corte di Londra, da un dipinto seicentesco. Henry Purcell, grande musicista britannico, autore di numerose suites di danza, lavorava in quel periodo alla Corte inglese.

Un'intensificazione del fenomeno ballo si avrà nel '700 che vede ancora la danza come passatempo preferito dalle corti (si pensi a danze come il minuetto) e dai ritrovi; l'epoca barocca trasmetterà il gusto per il "ritrovo danzante" al Romanticismo.

Il ballo dell'epoca romantica è diventato quasi un simbolo: chi riesce a pensare all'Austria e all'Impero senza collegarvi immediatamente Strauss e i suoi Valzer?

Funzioni della disco-music

Esaminando la musica da ballo di ogni epoca, si nota che si tratta raramente di grandi prodotti artistici o di composizioni di grande valore estetico. Piacevole, orecchiabile, molto ritmata, essa raggiunge raramente livelli artistici molto alti e, quando li raggiunge, sconfina nel campo della danza stilizzata, concepita più per essere ascoltata che per essere danzata.

Ciò significa che l'elemento importante di un brano per danza non è la bellezza dell'inventiva melodica o armonica, ma unicamente la sua "ballabilità", ossia la capacità di creare un ritmo e un andamento consoni a quelli del corpo, inducendo chi ascolta a ballare.

La disco-music, alle sue origini, è riuscita a fare esattamente questo: strutturarsi in modo da essere "ballabile", da indurre la gente a "muoversi a tempo".

In questa prospettiva non è importante che la disco delle origini fosse ripetitiva fino all'ossessione, priva di novità e di varietà e piuttosto noiosa al semplice ascolto. L'importante era che assolvesse bene la sua funzione di musica da ballo, come il "liscio" emiliano romagnolo e, un tempo, il valzer viennese.

Ma il fine raggiunto dalla disco-music non è stato solo quello di mobilitare singole persone, facendo loro riscoprire il gusto di muoversi; questa musica ha infatti dimostrato di possedere una grande forza aggregante, esercitando una funzione sociale simile a quelle descritte nelle epoche passate. I giovani e in particolare gli adolescenti, la fascia maggiormente interessata dal fenomeno, hanno iniziato ad affollare in massa le discoteche, riconoscendosi in una nuova immagine e cercando un diverso modo di essere.

Un elemento riconosciuto però in questa visione è l'assoluta solitudine del soggetto in mezzo alla folla: qui troviamo un importante punto di divergenza rispetto ad altre forme "socializzanti" di danza del passato, infatti non a caso in discoteca si balla praticamente da soli o in gruppi numerosi senza un contatto fisico obbligato fra persone.

Storia della disco-music: gli anni '70

Non vogliamo però esagerare il fenomeno sociologico e quindi passiamo ad occuparci della nascita del genere.

Come abbiamo visto negli anni '60 l'interesse per il ballo non era molto accurato, ma questo non ha significato la sua scomparsa; esso infatti sopravviveva e si rinnovava fra la popolazione di colore degli Usa, la cui musica è spesso stata il serbatoio e il punto d'origine per tanti fenomeni portati al successo dai bianchi.

Negli anni '60 tutta la musica per ballare nera si chiamava *soul*; il soul raccoglieva elementi dagli stili e dalle esperienze più diverse: jazz, blues, funky o altro, a seconda del genere nel quale si trovava normalmente ad operare il gruppo o l'interprete principale.

Fra gli esecutori di soul troviamo così cantanti come Aretha Franklin, nota interprete anche di rythm'n'blues, Otis Redding, Wilson Pickett, Carla Thomas, Tina Turner.

Il soul rimane decisamente appannaggio dei neri fino agli inizi degli anni '70, quando questa musica comincia ad essere diffusa in spettacoli radiofonici dedicati a un pubblico più vasto. Visto il successo ottenuto, anche dei cantanti bianchi si impadroniscono della formula cominciando a dedicarsi alla disco-music. Fra gli elementi di novità emerge il fatto che il prodotto musicale viene proposto non più "dal vivo", ma direttamente nella versione discografica; questo contribuisce a cambiare molto gli spazi in cui la musica viene proposta. Infatti se negli anni '60 il luogo in cui si andava per ballare o ascoltare musica era da una parte il night raffinato o dall'altra la balera, negli anni '70 questi luoghi classici vanno in crisi, per lasciare posto a un nuovo locale: la discoteca.

La discoteca

Gli elementi che caratterizzano questo luogo sono fondamentalmente tre:

1 - Le luci, utilizzate per fare spettacolo, unite recentemente al video.

2 - L'assenza di complessi e orchestre, sostituite dall'impianto stereo di grande potenza, che distribuisce musica a volume notevolmente più alto di quello delle balere o ancor più dei nights.

3 - La presenza di un coordinatore della successione discografica, il *disk-jockey* o semplicemente *dee-jay*. Negli anni '80 si accentua l'aspetto spettacolare introducendo i video.

• Tony Hadley, vocalist degli Spandau Ballet, tra i più affermati gruppi della disco music.

Gli anni '80

Torniamo all'evoluzione della disco-music: nel secondo periodo, verso il 1973-74, troviamo i nomi di Barry White, Van Mc Coy (fra i primi ad avere successo incidendo brani "disco"), le Supremes, di cui faceva parte Diana Ross, divenuta in seguito regina della disco-music-sexy, vari complessi come gli Hot Chocolats o MFSB, Mother, Father, Sister and Brother. I cantanti neri si mescolano ai gruppi bianchi e la disco music inizia la sua evoluzione fra consensi e dissensi.

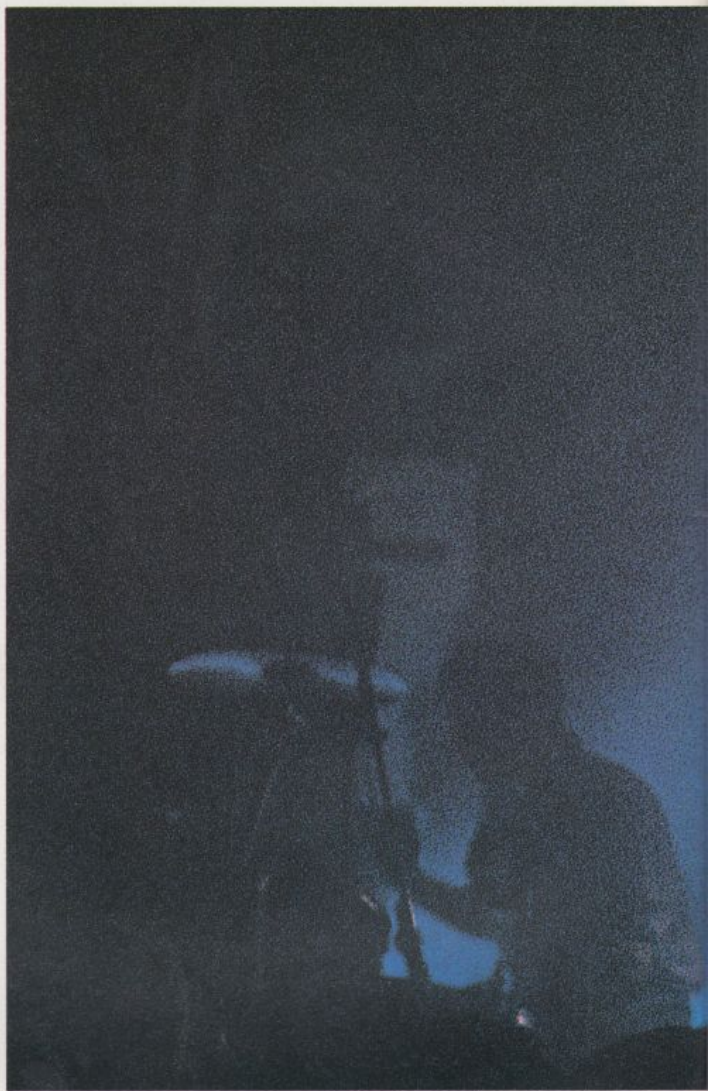
La vita di un brano di disco-music è notevolmente breve, anche a confronto del livello medio di vita in altri settori della musica leggera; questo è spiegabile a causa della frequenza con la quale viene proposto all'ascolto e, contemporaneamente, e dello scarso valore intrinseco di ogni singolo brano. Questo porta a far sì che la storia del genere si consumi molto velocemente; è difficile riuscire a ricordare o ritrovare brani significativi del primo periodo della disco-music "pura".

Ma la stessa disco music pura ha una vita piuttosto breve: abbiamo un ritorno di importanza per il ballo in sé con la "Febbre del sabato sera" scoppiata al seguito del film interpretato da John Travolta ("Saturday night fever"), che le ha ridato vigore alla fine degli anni '70, portando alla ribalta il complesso dei veterani Bee Gees.
Nel '78 e nel '79 la discoteca riveste una grande importanza e il numero di locali di questo tipo cresce enormemente, soprattutto fuori dagli Usa.

Dalla sua nascita fino alla fine degli anni '70 la disco-music ha avuto una notevole evoluzione grazie all'apporto di esecutori validi e all'introduzione di elementi provenienti da generi diversi; dagli anni '80 in poi però, come spesso avviene nel campo della musica leggera, il genere è andato decadendo in quantità e a volte in qualità.

Le discoteche degli anni '80 presentano una varietà notevole di generi; abbiamo centri specializzati in rock, in salsa, in afro e altro; si può ballare qualsiasi cosa e non è più importante solamente ballare, ma anche ascoltare la musica: per questo la disco-music sta esaurendo la sua funzione.

Ma sia il rock che certo funky e varie altre correnti hanno assorbito parecchi elementi ne è il risultato di questa evoluzione è un miscuglio di generi meglio corrispondente a gusti più raffinati.

I gruppi e i cantanti che fanno disco-music pura perciò oggi sono pochi, ricordiamo ad esempio i Dead or Alive; d'altra parte troviamo elementi disco in molti esecutori appartenenti ad altri generi, si pensi al Michael Jackson di "Thriller" o a gruppi come i Duran Duran. La disco-music quindi non ha più il monopolio delle discoteche, ma è riuscita ad influenzare molti dei suoi sostituti.

Forme della disco-music

Le caratteristiche di questo genere si possono brevemente riassumere in:
a) ritmo fisso, invariabilmente in 4/4, senza sincopi o anticipazioni e senza variazioni durante il brano;
b) grande importanza alla base ritmica e al suo

pulsare. In una delle prime esecuzioni di Gloria Gaynor agli inizi del genere, l'elemento che diede il maggior successo fu l'idea di mettere in primo piano bassi e percussioni nella registrazione, lasciando arretrata la voce della cantante e gli altri strumenti;

c) semplicità melodica e ripetitività, per favorire la memorizzazione del tema musicale che deve trascinare e essere sentito più che ascoltato.

A questo bisogna oggi aggiungere una spettacolarità complessiva data dall'introduzione dei filmati video del brano musicale.

• La sala buia, l'alto volume degli amplificatori, le luci irreali, sono gli elementi che caratterizzano la discoteca.

Il lessico musicale

F

Flamenco

Il termine flamenco è di derivazione incerta, forse deriva da fiammingo, o da un termine dialettale che significa spacconata o forse ancora da una locuzione araba che indica l'"uomo errante".

Il flamenco è la versione urbana, spettacolarizzata e più moderna di una forma di canto popolare dell'Andalusia, il *Cante Hondo*, diffuso in tre forme:

1 - semplicemente cantato
2 - cantato e suonato
3 - cantato, suonato e anche ballato.

In quest'ultimo caso, dal quale nasce anche il flamenco, la formazione classica prevede tre esecutori: un cantante, un suonatore di chitarra e una danzatrice.

Oggi il flamenco ha perso in buona parte le sue prerogative popolari, pur mantenendo il suo carattere spagnolo nelle opere di autori che hanno usato i suoi temi.

J

Jodler

Viene così definito una tecnica di canto e il relativo repertorio in uso presso popolazioni montanare delle Alpi svizzere, Austriache, Bavaresi e Tirolesi.

La caratteristica di questo tipo di canto sta nel continuo passaggio della voce dal registro di petto al registro di falsetto eseguito senza interrompere la melodia. Tecnica che si ritrova anche presso altre popolazioni europee ed extraeuropee, anche se gli esiti musicali sono evidentemente diversi.

M

Musetta

Con questo termine viene definito un tipo di cornamusa, con sacco per l'aria generalmente in stoffa, diffusosi in Francia nel XVIII secolo, a seguito della moda per le "pastorelle" che portò in auge anche questo strumento pastorale.

S

Siringa

Strumento aerofono, della famiglia dei flauti, è costituito da canne di diversa lunghezza, unite da corde o asticelle di legno, prive di fori e chiuse generalmente all'estremità inferiore; il suono si ottiene immettendo aria nell'estremità superiore di ciascuna canna. Ognuna di esse dà un suono diverso, in base alla sua lunghezza, e questo rende quindi inutile la presenza dei fori.

I materiali usati per la costruzione della siringa variano molto a seconda della zona e dell'epoca di costruzione; possiamo avere siringhe di canna, di pietra, di argilla o di legno. Oggi si trovano anche modelli in plastica per bambini.

Diffusa in forme diverse ma con struttura sostanzialmente uguale in numerose parti del mondo, la siringa, o Flauto di Pan, ha trovato impiego quasi esclusivamente nella musica popolare; ne ricordiamo l'uso fattone da Mozart nel "Flauto Magico".

• **In questa antica incisione, un satiro suona la *siringa*, nota anche come *flauto di Pan*.**

Parliamo di musica

Cosa non è la musica

Non è un caso che il quesito sull'essenza della musica sia presente nell'ultima lezione e non apra invece qualsiasi dissertazione musicale.

Una domanda può aiutare a capire il significato di questa scelta: perché ricercare inutili definizioni quando è sufficiente dare i contenuti?

È vero che si è portati a universalizzare il problema, a unificare e a concentrare tutto in unità sublimi; ma resta il problema che il linguaggio della musica non sia ancora un diritto di tutti, anzi il più delle volte sia considerato un utile lusso dalle strutture educative.

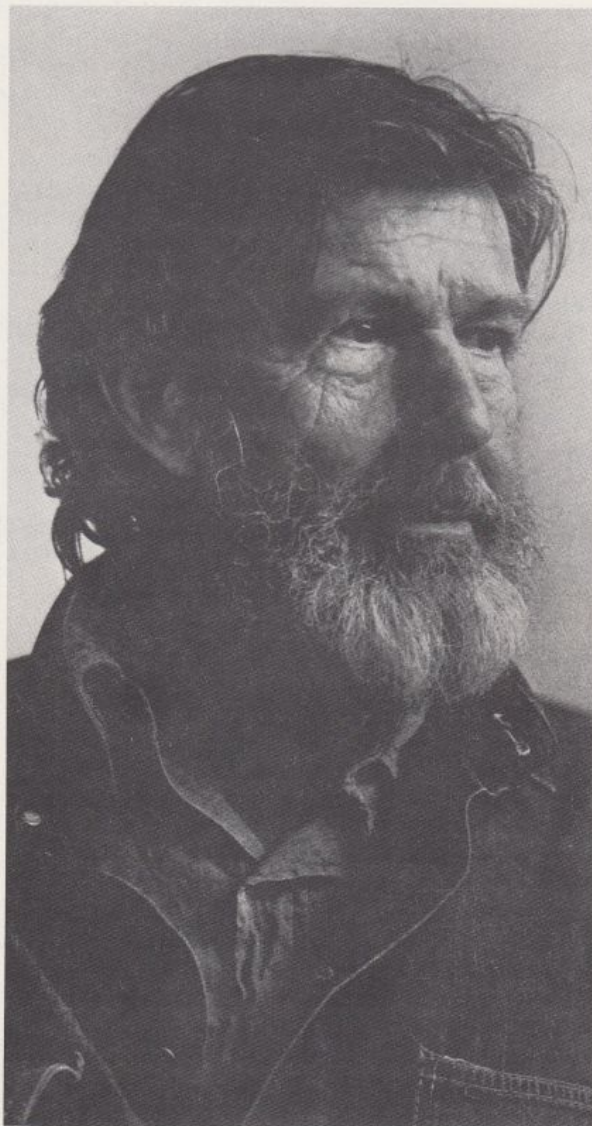
La logica insegna che prima occorre dare a tutti i mezzi per conoscere, poi si possono dare i contenuti che saranno percepiti, elaborati, e consegnati ad altri.

Vi è una provocazione anche nel titolo: è possibile cercare di definire la musica, proprio iniziando a scartare quello che *non* è.

Possiamo affermare che *non* è musica, tutto ciò che non rientra nella definizione di fenomeno sonoro, quindi che interessa il senso umano dell'udito.

La questione inizia a complicarsi notevolmente con la discriminazione dei fenomeni sonori. Già da tempo superata la separazione in suoni e rumori, si può tutt'al più parlare di fenomeni sonori detti naturali e fenomeni sonori detti artificiali che sottintendono l'intervento della volontà.

Ma i compositori contemporanei insegnano che la registrazione stessa di fenomeni sonori naturali implica una scelta da parte dell'uomo che ne determina la snaturalizzazione.

D'altra parte la stessa percezione dei fenomeni sonori, sia naturali che artificiali, varia sensibilmente da individuo a individuo, da epoca a epoca e da cultura a cultura. Quindi molte cose che oggi si dicono della musica non erano vere in passato e non saranno più vere in futuro probabilmente. Si può quindi cercare di scoprire cosa *non* è musica per noi che viviamo oggi, in una determinata cultura e in un'area geografica specifica.

• Il compositore americano John Cage, è il musicista che più di ogni altro ha posto l'accento sui limiti del concetto tradizionale di musica: tra le sue provocatorie composizioni, spiccano quelle in cui l'artista è in scena senza suonare, portando così il pubblico a concentrarsi sui rumori provenienti dall'esterno, considerati come proposte sonore autonome.

Gli strumenti della musica

La voce

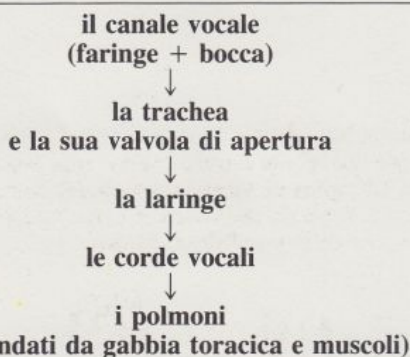
La voce è lo strumento più antico, il primo ad essere utilizzato dall'uomo.

Uno strumento sui generis, ma che sicuramente per la sua immediata disponibilità, ha influenzato in diversi momenti la costruzione, l'uso e la tecnica degli strumenti meccanici.

Tecnica dell'emissione vocale

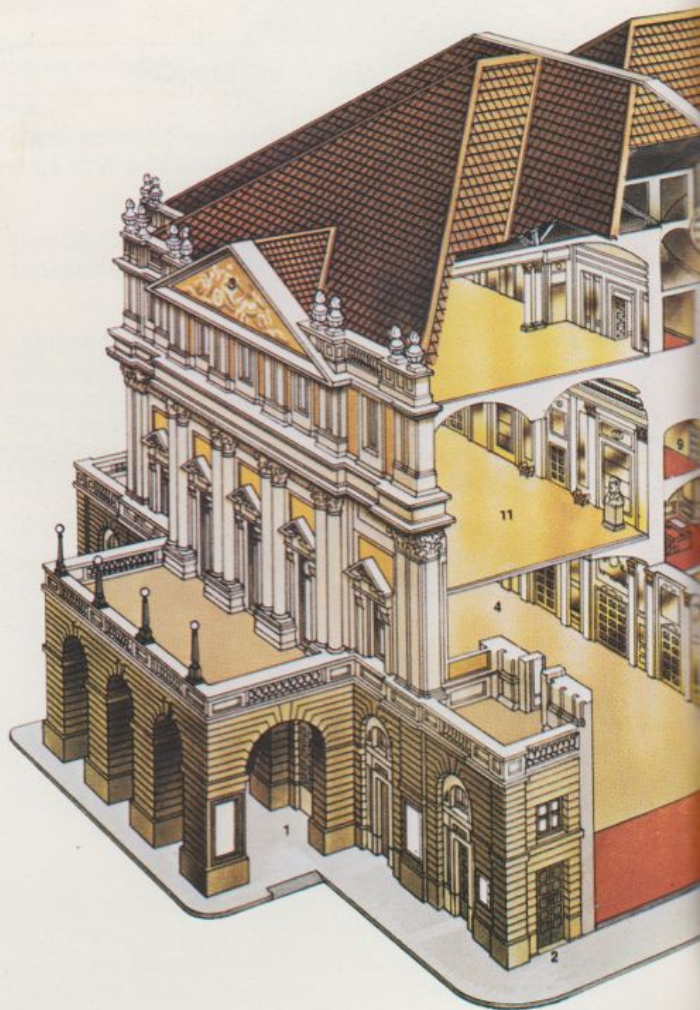
La voce umana, come avviene per tutti i suoni prodotti, è originata da una vibrazione. Il corpo vibrante è dato in questo caso dalle corde vocali e quindi la voce è per struttura imparentata più con i cordofoni che con gli aerofoni.

In aggiunta alle corde vocali, gli organi che intervengono nella creazione della vibrazione sono:

il canale vocale
(faringe + bocca)
↓
la trachea
e la sua valvola di apertura
↓
la laringe
↓
le corde vocali
↓
i polmoni
(circondati da gabbia toracica e muscoli)

L'aria necessaria all'emissione viene fornita dalla respirazione nella fase di espirazione.

Non ci soffermiamo a descrivere i diversi modi in cui è possibile respirare (respirazione toracica, diaframmatica), anche se la respirazione è ovviamente una funzione essenziale da controllare nel canto.

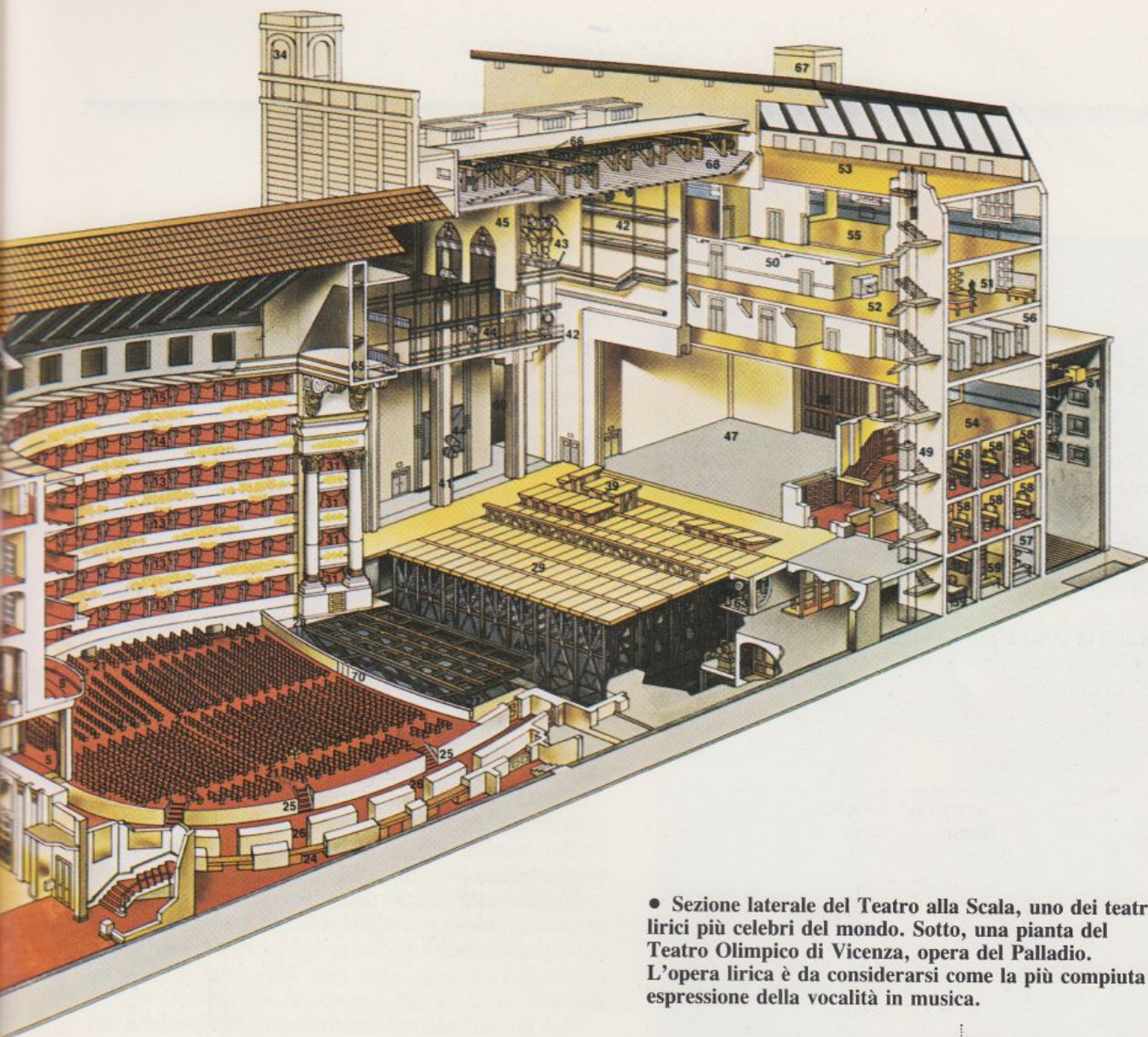
Gli organi essenziali per la produzione della voce sono le corde vocali, contenute nella trachea. La loro forma ricorda quella di due labbra, mentre il comportamento è simile a quelle delle corde degli strumenti, la cui contrazione dà origine a suoni via via più acuti.

Inoltre la loro posizione determina "cambi di registro", che permettono di cambiare la zona del corpo che funge da risuonatore a seconda dell'altezza del suono che si vuole ottenere.

Si distinguono tre tipi di registri:

REGISTRO BASSO O DI PETTO

Utilizzato per i suoni più gravi, sfrutta come risuonatori le cavità del torace;

REGISTRO MEDIO O FALSETTO

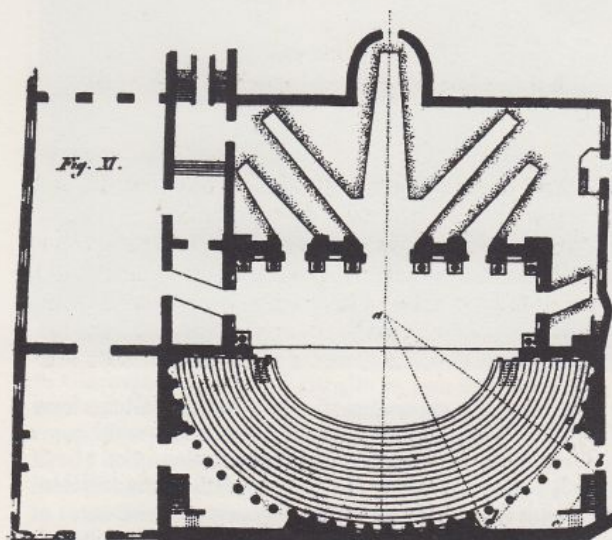
Usato per suoni di media altezza, permette di far risuonare le cavità della gola;

DALLA TAVOLA TRANSVISION TEATRO ALLA SCALA - COLLANA TAVOLE TRANSVISION, FEDERICO MOTTA EDITORE - DISEGNI DI FERNANDO RUSSO.

• Sezione laterale del Teatro alla Scala, uno dei teatri lirici più celebri del mondo. Sotto, una pianta del Teatro Olimpico di Vicenza, opera del Palladio. L'opera lirica è da considerarsi come la più compiuta espressione della vocalità in musica.

REGISTRO ACUTO O DI TESTA

Viene utilizzato per i suoni acuti, e la voce risuona nelle cavità della scatola cranica.

Quando le corde vocali hanno originato il suono, questo passa nelle cavità della bocca e/o del naso, nelle quali esso acquista qualità diverse a seconda dei loro movimenti e della loro forma: in questo modo otteniamo le vocali.

Invece per articolazione otteniamo le consonanti, nate dalla particolare occlusione della gola, dal suo restringimento e dalla deviazione del suono verso i canali nasali.

• **Due grandi compositori di opera italiani, Gioacchino Rossini e Vincenzo Bellini; appartenenti entrambi a quel momento felice dell'opera lirica italiana che è stato il primo Ottocento, i due musicisti hanno lasciato alcune tra le pagine più note nel repertorio vocale, caratterizzate da un virtuosismo spinto all'estremo.**

Le diverse voci

I vari tipi di voce umana sono stati classificati a seconda dell'altezza e dell'estensione; per ragioni fisiologiche la distinzione primaria avviene però fra voci femminili e voci maschili.

Schematizziamo i tipi di voce secondo queste due categorie, a partire dalle voci più gravi:

MASCHILI	FEMMINILI
basso	**contralto**
baritono	**mezzosoprano**
tenore	**soprano**

Queste sono le tipologie principali, all'interno di questi gruppi si fanno poi distinzioni fondate sui diversi "colori" e caratteri delle voci, per cui troviamo spesso le diciture "soprano leggero", "soprano drammatico", "basso buffo", "tenore di colore" e così via. In base a queste definizioni ogni cantante può quindi sapere quali sono i tipi di musica e le "parti" operistiche più congeniali.

Il repertorio rossiniano ad esempio, utilizza caratteri ben definiti delle voci: in esso trionfa il ruolo del basso buffo, che caratterizza le parti dei vecchi petulanti e ridicoli.

L'estensione media di una voce normale comprende all'incirca due ottave; diamo ora le estensioni per ciascuna voce:

Basso

Dal Fa sotto il rigo in chiave di basso al Fa nel primo spazio in chiave di violino.

Baritono

Dal La in primo spazio della chiave di basso al Sol nella seconda riga della chiave di violino.

Tenore

Dal Do con un taglio in testa sotto il rigo al Do con un taglio in testa e uno in collo della chiave di violino.

Contralto

Dal Sol nell'ultimo spazio della chiave di basso al Sib con un taglio in testa sopra il rigo della chiave di violino.

Soprano

Per questa voce l'estensione varia a seconda dei

caratteri e "colori" che abbiamo citato sopra; mediamente però si va dal Si sopra il rigo della chiave di basso, proprio del soprano drammatico al Mib con due tagli in collo e uno in testa sopra il rigo della chiave di violino, proprio del soprano leggero.

Dall'elenco abbiamo escluso le voci chiamate "bianche": vale a dire le voci dei bambini, maschi e femmine, prima che si verifichi la muta della voce; le voci bianche, anche se diverse per il colore e più limitate nell'estensione e nelle possibilità, corrispondono nella classificazione alle voci di soprano, mezzosoprano e, più raramente, di contralto.

Per tutti i casi esemplificati sopra abbiamo parlato di voci educate, perché le voci prive di scuola non sono spesso in grado di effettuare naturalmente il cambio dei registri per raggiungere tutta l'estensione potenziale.

Storia dell'uso della voce

Non si può parlare per la voce, come avviene invece per gli altri strumenti, di evoluzione nella costruzione, ma bensì di evoluzione della tecnica e di variazioni nell'uso di essa, a seconda delle epoche e dei contesti culturali. Come abbiamo visto nella puntata dedicata alle forme vocali, la musica per voce è stata per lungo tempo predominante nell'universo musicale europeo. A partire dai primi secoli del Medio Evo cristiano, che rifiutava gli strumenti, lasciando alla sola voce il compito di lodare Dio in maniera degna, per arrivare alla fine del Cinquecento, il secolo del madrigale, la voce è stata il mezzo di espressione musicale cui è stato attribuito il ruolo più alto.

Ma sicuramente i cantori di un monastero cistercense e i nobili, che si dilettavano dell'esecuzione di madrigali e villanelle, non usavano lo stesso tipo di emissione vocale e soprattutto nessuno dei due cantava come un moderno cantante d'opera. Ogni musica richiedeva la sua tecnica e potenziava questo o quell'elemento delle possibilità vocali.

Dal punto di vista della storia occidentale, il momento più importante per l'evoluzione della tecnica vocale, fino ad allora piuttosto rudimentale, è il periodo che va dalla fine del XVI agli inizi del XVII secolo. La tecnica dell'emissione vocale, durante il trapasso del canto da una concezione corale ad una solistica, inizia quella che possiamo definire la sua evoluzione virtuosistica.

La base di questa evoluzione sta, nella capacità

• Giacomo Puccini, qui ritratto in una foto dei primi anni del Novecento, è stato l'ultimo grande compositore dedicatosi interamente all'opera lirica. Erede della grande tradizione romantica, portò il melodismo ottocentesco fino ai suoi ultimi esiti, mentre in tutta Europa, nuove esigenze armoniche si facevano avanti.

di cambiare registro e di farlo senza che si avvertano "scalini" o note false.

Da qui la tecnica vocale si sviluppa puntando verso scopi diversi: durante il Seicento si ricerca la capacità di commuovere gli uditori attraverso la grazia e la bellezza della voce; nel Settecento l'attenzione è piuttosto rivolta all'agilità e alla brillantezza delle qualità vocali; nell'Ottocento infine ci si applica alla ricerca della potenza vocale. Oggi le tendenze sono diverse, ma sempre più di frequente i compositori tendono a trattare la voce come uno strumento, sia nella scrittura, sia per quanto riguarda la posizione nella compagine strumentale.

Nella musica "leggera" contemporanea, l'evoluzione tecnica della vocalità classica ricopre una scarsa importanza, anzi in molti casi questo genere ha sviluppato delle vocalità che sono in netta antitesi con i moduli classici, come le voci rauche e aspre di certi cantanti rock o jazz.

La struttura musicale

Dalla dodecafonia alla musica contemporanea colta

Premessa

Qual'è la situazione contemporanea nel campo della musica colta? In quest'epoca, più che in altri momenti storici, sembra che la conoscenza degli ultimi sviluppi e delle tendenze musicali d'avanguardia sia riservata a pochi addetti ai lavori.

Questo stato di cose non è recente: possiamo farlo risalire addirittura ai primi anni di questo secolo, con la crisi conclusiva del sistema musicale classico, nato alla fine del Medio Evo e sviluppatosi per oltre quattro secoli.

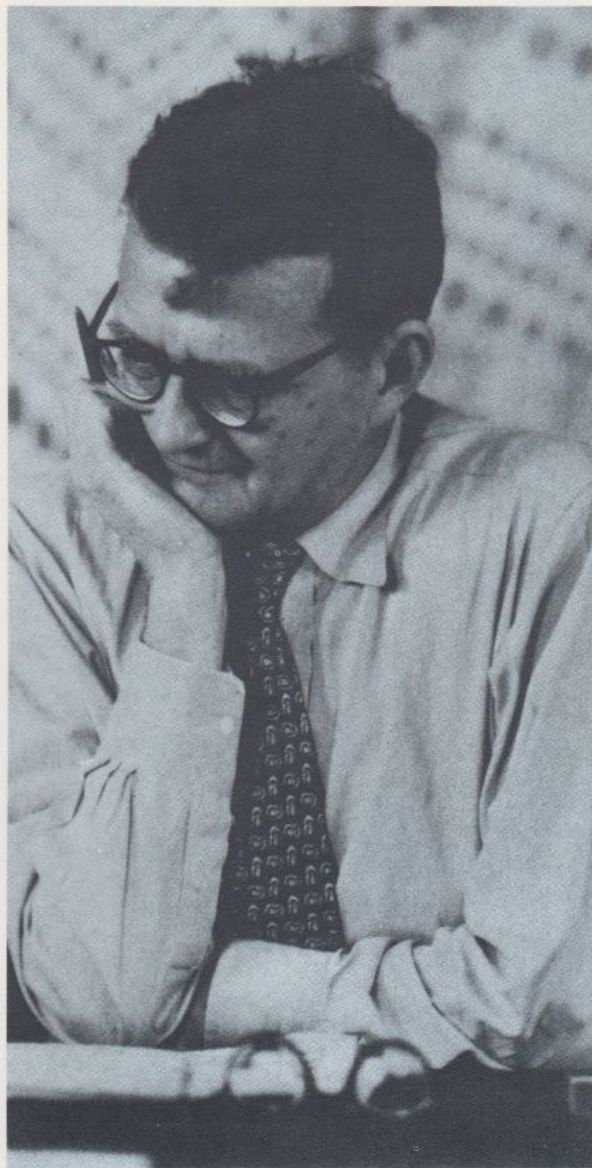
Questo sistema, basato sull'armonia, nel Seicento e nel Settecento, passò attraverso la dissoluzione della modalità ecclesiastica e fu prossimo alla decadenza già nell'Ottocento, secolo nel quale la musica romantica e tardo romantica inizia a forzarne i confini.

Presentandosi ormai impraticabile il complesso di convenzioni, modelli compositivi e modi di sentire la musica, elaborato nei secoli precedenti, giunge dunque alla sua crisi.

Negli anni che vanno dai primi del XX secolo ai giorni nostri si sono tentate molte soluzioni: sia proponendo sistemi diversi, sia teorizzando la mancanza di un metodo preciso. A tutt'oggi il problema è irrisolto e ogni compositore offre la sua soluzione che si può applicare solo singolarmente.

Il motivo dell'"incomunicabilità" di cui è accusata la musica contemporanea è probabilmente questo: il pubblico non riesce a comprendere delle produzioni musicali scritte secondo un linguaggio che non gli è noto e che non è schematizzabile perché nasce come prodotto personale della fantasia, delle esperienze e delle influenze di un compositore.

La differenza fondamentale fra la musica contemporanea e quella dei secoli scorsi sta nel fatto che, in passato l'autore non interveniva sul modo di scrivere musica, ma solo sui contenuti, avendo a disposizione un linguaggio comprensibile al pubblico, mentre il compositore moderno deve sì creare i contenuti, ma anche il linguaggio con cui esprimerli.

La storia della musica di questo secolo è pertanto costruita in buona parte sui diversi tentativi fatti

• Dimitri Shostakovich, è considerato il più grande musicista contemporaneo che ha dato l'Unione Sovietica. Sempre in bilico tra il linguaggio tonale della tradizione e le tecniche dodecafoniche moderne, ha composto numerose sinfonie. Nella pagina accanto Patty Smith, una delle voci più caratteristiche del panorama rock di questi ultimi anni.

di scoprire, inventare o riscoprire un linguaggio musicale, cancellando il distacco dal pubblico, rimasto ancorato al linguaggio del secolo scorso e incapace di comprendere le nuove produzioni.

La scuola viennese e la nascita del sistema dodecafonico

Fra la fine del secolo scorso e l'inizio di questo il sistema tonale classico, basato sulle scale maggiori e minori e su determinati rapporti gerarchici dei suoni fra di loro, mostra ormai di essere consumato e logoro. Le libertà che i compositori si concedono, utilizzando scale diverse, raggruppando negli accordi suoni molto lontani fra di loro, facendo un uso sempre più largo e costituitivo delle dissonanze, hanno contribuito alla disgregazione di questo sistema ed ora esso appare ai musicisi inadeguato e sorpassato. Esempi dei procedimenti descritti si trovano nelle opere di Debussy, Ravel, Strauss e nei primi lavori di Arnold Schoenberg, per alcuni di questi compositori si parla di atonalità, cioè assenza del sistema tonale.

Un ulteriore passo avanti nella dissoluzione del sistema tonale fu il riconoscimento dell'assoluta uguaglianza dei 12 gradi cromatici che compongono una scala in tutte le tonalità:

DO, DO#, RE, RE#, MI, FA, FA#, SOL, SOL[, LA, LA#, SI

• **Tre musicisti significativi della crisi musicale del Novecento: in alto a sinistra, Claude Debussy, che scrisse nel 1894 *Prélude à l'aprés-midi d'un faune*, un pezzo capitale nel rinnovamento del linguaggio musicale; sopra, Richard Strauss, autore di imponenti poemi sinfonici scritti al limite del linguaggio tonale della tradizione; a sinistra, Serge Prokofiev, geniale compositore russo e grandissimo pianista.**

e quindi la cancellazione di quei rapporti gerarchici di cui abbiamo appena parlato.

Questo fu il passo precedente alla creazione del sistema dodecafonico e che, contrariamente alla maggior parte dei sistemi musicali, si può dire possieda un padre e una data di nascita e, in un certo senso, anche una data di morte.

Il padre della dodecafonia è Arnold Schoenberg, e la nascita può essere collocata negli anni venti. Il metodo che si basa su questo sistema è stato definito da Schoenberg stesso "metodo di composizione con dodici note non imparentate fra loro". Schoenberg idea una serie da porre alla base della composizione, ponendo sullo stesso piano tutti i gradi della scala cromatica.

Una regola fondamentale prevede che non possono riapparire suoni già ascoltati, prima che siano stati eseguiti tutti i suoni nella loro successione. La serie non è semplicemente un motivo, un tema come poteva accadere in precedenza all'interno del sistema tonale, ma costituisce la vera e propria base della composizione.

Il primo lavoro del compositore consiste dunque nel creare da sé le basi per il proprio linguaggio, anche se questo deriva da esperienze più antiche. Le tecniche che Schoenberg e i suoi successori applicano alle serie scelte, sono infatti spesso quelle della polifonia classica.

Troviamo così applicate alla serialità, tecniche come l'inversione, la retrogradazione, la retrogradazione dell'inversione, che avevamo già visto presso compositori quattrocenteschi come i grandi polifonisti fiamminghi o nello stesso Bach.

Sul video abbiamo un esempio di ciascuna di queste tecniche:

INVERSIONE

Consiste nel "cambiamento di direzione" di tutti gli intervalli: quelli originariamente ascendenti divengono discendenti e viceversa.

RETROGRADAZIONE

Si ottiene percorrendo a ritroso l'ordine della serie, cioè dall'ultima nota alla prima.

RETROGRADAZIONE DELL'INVERSIONE

Si ottiene leggendo a rovescio la versione invertita della serie.

TRASPOSIZIONE

Consiste nel trasportare la serie, intesa come complesso a intervalli fissi, a un'altezza diversa da quella originale.

Il metodo di composizione dodecafonica, detto anche seriale, venne innanzitutto adottato dai due maggiori discepoli di Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern, che lo applicarono in maniera rigorosa pur mostrando uno stile personale e caratteristico. Il complesso di questi tre compositori forma il nucleo di quella che viene definita "Scuola di Vienna".

Inizialmente la dodecafonia ebbe una diffusione limitata, anche perché fino alla metà degli anni '40 le dittature nazista e fascista non contribuirono alla sua diffusione fra i compositori europei, mentre dagli anni Cinquanta in poi, essa si diffuse rapidamente dando luogo a diversi sviluppi, tutti peraltro di breve durata.

Al giorno d'oggi il metodo di composizione dodecafonico può essere già annoverato fra gli stili compositivi classici, essendo già ampiamente assimilato e superato dai compositori contemporanei e, in parte, anche dal pubblico.

Dal 1900 al 1950

In questo cinquantennio nascono numerosissime tendenze compositive nel panorama musicale occidentale; molto spesso si tratta di correnti che comprendono anche le arti figurative e che si inseriscono pertanto nello sviluppo complessivo di una zona o di un paese. È il caso, ad esempio, del futurismo, corrente letteraria e pittorica, che possiede anche una versione musicale. Nato in Italia verso il 1910, il futurismo musicale si proponeva in teoria gli stessi obiettivi "sovvertitori" delle altre sue forme, cioè "uccidere il chiar di luna" come diceva il poeta Marinetti. Fra i musicisti futuristi troviamo Luigi Russolo inventore del Russolofono o Intonarumori, uno dei primi esempi di strumento che crea dei rumori nella musica.

Nello stesso movimento futurista troviamo però un musicista come Francesco Balilla-Pratella chiaramente influenzato dal "lunare" Debussy interessato allo studio del folklore e, nelle sue composizioni, molto meno aggressivo dei suoi compagni letterati.

La stagione del futurismo è comunque molto breve e poco significativa, rispetto all'importanza della scuola dodecafonica.

La corrente futurista non è però la sola dell'Italia anteguerra: vi sono anche dei trascurabili seguaci di correnti ottocentesche, quali tutti i compositori di melodrammi wagneriani. Dagli inizi del secolo,

• **Igor Stravinskj è stato il musicista emblematico del nostro secolo, paragonabile in qualche modo a Picasso e alla sua opera in pittura. Grande conoscitore delle forme classiche, geniale sperimentatore, aperto alle influenze della musica popolare e del jazz, Stravinskj ha percorso tutte le strade della musica contemporanea, lasciando un marchio indelebile e uno stile irripetibile.**

abbiamo invece l'opera di un gruppo di musicisti che, partendo dall'esempio francese, si dedicarono alla musica strumentale e al recupero delle antiche forme strumentali italiane del Seicento e del Settecento, allo stesso tempo mostrando la conoscenza degli sviluppi armonici e tonali più nuovi.

Fra i musicisti che collaborano a quest'operazione citiamo le due personalità più innovative, cioè Gianfrancesco Malipiero e Alfredo Casella, compositori di musica strumentale ma anche vocale e probabilmente fra i compositori italiani moderni di maggior interesse.

Fuori d'Italia oltre alla già citata esperienza dodecafonica, abbiamo quella del musicista che, secondo il filosofo e musicologo Adorno, è la figura antitetica di Schoenberg, Igor Strawinsky.

Figlio delle penultime propaggini della scuola nazionale russa, Strawinsky inizia la sua carriera di compositore seguendo gli stilemi e i moduli compositivi del suo paese, introducendo motivi popolari in una complessa orchestrazione. A questo primo periodo ne segue un secondo, contemporaneo alle sperimentazioni dodecafoniche di Vienna, nel quale egli compone soluzioni armoniche molto ardite e "scandalose" e fa un uso importante del ritmo.

Infine segue a questi il terzo periodo, definito classicista: Strawinsky si ispira nelle sue opere all'"artigianato musicale" dei compositori settecenteschi, saltando completamente le esperienze ottocentesche. In questo modo egli applica i moduli compositivi di Bach e Haendel alla moderna politonalità e alla molteplicità dei ritmi, ereditata dalla tradizione slava. Proprio per le opere di questo periodo, egli viene contrapposto al radicale Schoenberg. Ma Stravinsky farà propria anche l'esperienza dodecafonica, smentendo in parte questa schematizzazione e dimostrando il proprio eclettismo di compositore, costantemente alla ricerca di nuovi modi di esprimersi.

Oltre al primo Strawinsky, rappresentanti della scuola russa nel nostro secolo sono: il pianista Aleksander Skrjabin, morto prematuramente nel 1915, Sergej Prokofiev e Dimistri Shostakovic. Nessuno di essi si distacca nettamente dalla tradizione nazionale e le loro composizioni rappresentano più una versione moderna della tradizione russa che una nuova tendenza musicale.

In ambito slavo agiscono Bela Bartok e Zoltan Kodaly, esponenti di una linea di pensiero che vede nel patrimonio popolare e nei linguaggi musicali nazionali gli obiettivi e i punti di origine di un di-

scorso musicale valido. Anche qui, come per Schoenberg, il sistema tonale salta, ma per ragioni culturali, storiche e geografiche, esso viene sostituito da un linguaggio nazionale pur senza rinnegare l'esperienza dei secoli precedenti.

Nella musica di questi compositori troviamo forme diverse e nuove sperimentazioni che vengono innestate sul sistema musicale folkloristico e tradizionale.

Il dopoguerra e la situazione contemporanea

I musicisti dell'avanguardia degli anni Cinquanta hanno un punto di riferimento ben preciso: il discepolo di Schoenberg, Anton Webern, dalla cui musica traggono i punti essenziali della loro poetica:
1) riferimento assoluto alla serie scelta e rifiuto di qualsiasi altro riferimento e rapporto fra i suoni che non nasca dalla serie;
2) indebolimento dell'"attrazione" fra i suoni che sono così ridotti a punti isolati e scarsamente legati fra loro, il puntillismo.
3) estensione della serialità non solo alla scelta delle note ma anche a quella delle dinamiche e delle durate.

La musica che risulta da queste premesse è ancora più cerebrale, "esoterica" e incomprensibile ai più, di quanto lo fosse la dodecafonia delle origini. Per i musicisti della scuola di Darmstadt, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono e altri, l'applicazione dei principi sopra espressi è rigorosa e i presupposti formali sono rispettati integralmente. Proprio da questo "integralismo", però, nasce una corrente di opposizione che sfocia, alla fine degli anni '50, nella nozione di "indeterminismo" e di "opera aperta". Il rigore strutturale del dopo guerra ha lasciato il posto a un'assoluta libertà formale, interpretativa e di scrittura. In questo modo i compositori usciti dalla scuola di Darmstadt vengono ad incontrarsi con l'esperienza dell'americano John Cage, arrivato per altra strada alle stesse conclusioni; in quest'ottica avrà grande importanza l'improvvisazione, vista come creazione sul momento.

Da quest'ultima esperienza la scuola di Darmstadt esce disgregata, i suoi componenti prendono strade diverse e sperimentano differenti tecniche e poetiche. Luigi Nono, primo fra i postweberniani, scrive un'opera di teatro musicale, genere bandito fino allora dalle avanguardie. Dagli anni Sessanta in poi, le esperienze che si susseguono, si influenzano e spariscono sono quanto mai varie e numerose, ci limiteremo pertanto a segnalare i nomi dei compositori che ci sembrano più degni di interesse.

• Luciano Berio è uno dei più rappresentativi compositori della scena musicale internazionale. Allievo di Ghedini, Berio ha vissuto e insegnato negli Stati Uniti, dedicandosi a tutte le forme musicali della tradizione, ripercorse con forte carica innovativa.

In Italia abbiamo Bruno Maderna e Luciano Berio, formatisi alle esperienze più diverse, e che difficilmente possiamo integrare in particolari correnti. Quindi Niccolò Castiglioni, Franco Donatoni, Sylvano Bussotti e molti altri.

In Germania citiamo i nomi di Hans Werner Henze e Alois Zimmermann, per la Polonia invece, particolarmente rappresentata nel panorama musicale, contemporaneo, diamo per tutti il nome di Krysztof Penderecki, in Ungheria Gyorgy Ligeti e in Grecia Yannis Xenakis. Ciascuno di questi compositori segue un iter personale e variabile, molti di essi hanno sperimentato diverse possibilità, seguendo anche lo sviluppo tecnologico della ricerca sul suono, è il caso della Musica concreta e della Musica elettronica.

La situazione attuale rimane più o meno la stessa: esistono varie correnti che però si mescolano spesso e si influenzano reciprocamente, fondendosi nell'esperienza del singolo. Il singolo diventa quindi l'unico metro di paragone della complicata situazione musicale contemporanea.

• **Coro delle voci bianche del Gewandaus di Lipsia; in questa città, Bach visse e lavorò per molti anni, avendo come incarico anche l'istruzione del coro dei bambini.**

C

Consonanza/Dissonanza

Con questi termini si cerca di dare una valutazione alla percezione degli accordi: quelli gradevoli e che producono un senso di stabilità, detti consonanti, e quelli che producono un effetto di tensione, detti dissonanti.

F

Falsettista

Vedi il termine sopranista.

S

Sopranista

Cantante uomo che si esibisce in parti di tessitura acuta, più adatte a voci femminili. Gli uomini possono ottenere quest'effetto utilizzando i loro registri di falsetto e di testa, normalmente non impiegati, mentre le donne non possono ampliare il loro registro di petto sconfinando nelle estensioni tipicamente maschili.

Questo vale per i sopranisti o falsettisti moderni e per parte di quelli antichi ma, dal XVI secolo fino ai primi del XIX, si era diffusa la pratica di castrare i bambini delle classi povere, in modo che, una volta divenuti adulti, essi conservassero la tessitura acuta delle voci bianche, potenziando contemporaneamente i mezzi di risonanza. Il risultato erano voci di soprano e di contralto, più pure e potenti di quelle femminili e più sicure e formate di quelle infantili.

Questa pratica scomparve con l'avvento del melodramma ottocentesco, il quale non sopportava il "tradimento della verosimiglianza", cioè affidare a un uomo la parte di una donna.

V

Voci bianche

Sono così definite le voci dei bambini di entrambi i sessi, fino all'adolescenza. Durante questo periodo, infatti, e specialmente nei ragazzi, assieme alla maturazione di tutti gli altri caratteri sessuali, primari e secondari, anche gli organi della fonazione subiscono una trasformazione. La voce acquista un'estensione più grave e un timbro più profondo, divenendo voce maschile adulta. Nelle bambine il processo è meno sensibile ma il "colore" e il timbro della voce cambiano ugualmente facendosi più pieni e definiti.

In passato le voci bianche sostituivano in gran parte le voci femminili nella musica ecclesiastica, per la quale non era concesso l'impiego di donne.